القيم الاجتماعية
فى الدراما التليفزيونية

د. سماح عبد الله عبد الحميد



القيـــم الاجتمـــاعية

في الدراما التليفزيونية

القيم الاجتماعية فى الدراما التليفزيونية

د. سماح عبد الـلـه عبد الحميد

الطبعة الأولى: نوفمبر 2017

رقم الإيداع:20364/2017



60 شارع القصر العيني - 11451 - القاهرة

ت 27921943 - 27954529 فاكس 27947566

www.alarabipublishing.com.eg



بطاقة فهرسة

عبد الحميد، سماح عبد الـلـه

القيم الاجتماعية فى الدراما التليفزيونية/ تاليف: سماح عبد الـلـه عبد الحميد،

القاهرة: العربي للنشر والتوزيع، 2017 - ص؛ سم.

1- المسلسلات التليفزيونية

2- القيم الاجتماعية

3- القيم الأخلاقية

أ- العنوان 791.455

القيم الاجتماعية

في الدراما التليفزيونية

د. سماح عبد اللـه عبد الحميد



إهـــــــــداء

إلي من لـــهم مـــكان في القـــــلب

أبي وأمي وأساتذتي

تحـــية حـــب وتقـــدير وإعـــزاز

مقدمة:

يمكن رصد القيم الاجتماعية من خلال تجسداتها في سلوكيات أو نتائج سلوكيات، ولأنها من مكونات الوعي فهي تعتبر انعكاساً لواقع اجتماعي اقتصادي معين وفترة تاريخية بعينها، ولأن نوعية القيم التي تظهر في مجتمع ما لصيقة بخصوصية هذا المجتمع لذلك لا يمكن دراستها بعيداً عن شروط الوجود الاجتماعي الذي أفرزها.

ولكي تنتشر القيم الاجتماعية لابد لها من وسيط وأداة؛ وهنا في هذه الدراسة كان الوسيط واحداً من أهم وأخطر وسائل الإعلام وهو التليفزيون، والأداة كانت واحدة من أهم الرسائل الإعلامية وهي الدراما التليفزيونية المسلسلة، فالتليفزيون بوصفه وسيطاً يصل إلى قاعدة عريضة من الناس ويعتمد على عناصر كثيرة في التأثير على المشاهد منها عنصرا الصورة والإبهار، أما الدراما التليفزيونية المسلسلة بوصفها أداة - فهي مادة الترفيه الأولى والأساسية في القنوات المختلفة ولها صفتان مهمتان الأولى التواتر الذي ينشأ عن طبيعتها المسلسلة بالإضافة إلى عناصر الإبهار والصورة والتشويق التي ترتبط بالتليفزيون كوسيط؛ والثانية أن الدراما التليفزيونية المسلسلة تصل إلى عدد كبير من الأشخاص بغض النظر عن النوع والطبقة والتعليم والمرحلة العمرية مما يجعل تأثيرها جد خطير.

تستخدم الدراسة الحالية ثلاث مفاهيم جوهرية في العرض والتفسير؛ وهم القيم الاجتماعية والدراما التليفزيونية والإيديولوجيا. وإجرائياً تترجم القيم الاجتماعية نفسها في سلوكيات وتعبيرات لفظية ولذلك سوف تقاس في المسلسل التليفزيوني بمؤشرين:

أولاً: نوع السلوك الذي يسلكه شخوص المسلسل التليفزيوني في موقف ما، ونوع البدائل السلوكية الموجودة في الموقف نفسه.

ثانياً: الألفاظ والتعبيرات اللفظية المستخدمة في الموقف نفسه، أما عن الدراما التليفزيونية فسوف تهتم الدراسة الحالية بنوع واحد فقط من أنواع الدراما التليفزيونية وهي المسلسل التليفزيوني ذو الطابع الاجتماعي، وسوف يكون ممثلاُ لهذا النوع مسلسلي الحارة وزهرة وأزواجها الخمسة.

وأخيراً: أكثر مفهومات الدراسة إثارة للجدل في التراث النظري في علم الاجتماع وهو مفهوم الإيديولوجيا فسوف نسترشد بعدة مؤشرات توضح لنا إيديولوجيا الكاتب أو مؤلف المسلسل والتي تنعكس على طريقة عرضه للقيم داخل سياق العمل الدرامي، وذلك من خلال تحليلنا لمضمون الأعمال الدرامية عينة الدراسة والتي سبقت الإشارة إليها، وهذه المؤشرات هي:

طبيعة التصور العام (إيديولوجيا) لدى المؤلف:

1- راديكالية:

- تدعو إلى تغّير جذري تقدمي في كل أبنية المجتمع أو على كل الأصعدة.

- طريقة تناوله للقيم داخل السياق الدرامي للمسلسل تكون في إطار رافض للسياق العام للمجتمع بطريقة ضمنية أو صريحة.

- يتعرض السياق العام للمجتمع بطريقة تكشف بواطن الخلل أو العوار فيه.

- يركز على قضايا اجتماعية كبرى في خلال عرضه للقيم.

2- محافظة:

- تدعو إلى ثبات الوضع القائم أو يرى أنه الأفضل.

- طريقة تناوله للقيم داخل السياق الدرامي للمسلسل تكون في إطار غير رافض أو مؤيد للسياق العام للمجتمع بطريقة ضمنية أو صريحة.

- يتجاهل السياق العام للمجتمع بطريقة تسلم بمشروعيته ضمنياً.

- يركز على قضايا صغري مجتزأة في خلال عرضه للقيم.

ويقع الكتاب الحالي في مقدمة وأربعة فصول، يتناول الفصل الأول: إطلالة نظرية علي كل ما يخص الدراسة من تراث نظري ثم يتعرض الفصل الثاني: إلي بانوراما القيم الاجتماعية التي عكستها الدراما التليفزيونية المدروسة ويهتم الفصل الثالث بعلاقة إيديولوجيا الكاتب أو مؤلف العمل الدرامي بكيفية عرضه للقيم الاجتماعية في السياق الدرامي للمسلسل وأخيراً يأتي الفصل الرابع: برؤي واستخلاصات ثم قائمة بأهم المراجع.

الفصل الأول

إطلالة نظرية

1- تقديـم:

اختلفت النظرة إلى الوعي الاجتماعي باختلاف الاتجاهات النظرية في علم الاجـتماع، فنجـد أن الاتجاه المثالي يؤكد على أسبقية الوعي على الوجود الاجتماعي لذا فهو – أي الوعي – يحدد كل مـا عداه داخل المجتمع، فمكونات الوعي- مثل القيم والمعايير وحتى الاتجاهات - تحـدد شـكل البنيـة الاجتماعية الاقتصادية في مجتمع ما بل وقد تغير في أبنيـة المجتمـع وشـكله وتركيبتـه، بيـنما يـؤمن الاتجاه المادي بالعكس تماماً حيـث شروط الوجـود الاجتماعـي – شـكل المجتمـع وأبنيتـه وتركيبتـه الطبقية وغيرها – تحدد نوعية الوعي، لكن هذا لا يعني أن الـوعي تـابع سـلبي للوجـود بـل يمتـاز بنوع من الاستقلالية النسبية في تطوره، هذه الاستقلالية تسمح له إما أن يتخلف عن تطور الوجود أو يسبقه، فالوعي يؤثر على شروط ومحددات الوجود، والوجـود يحـدد شروط ومحـددات الـوعي، أي أنها علاقة تأثير وتأثُر[1].

ويتكون الوعي من جانبين أومكونين لا ينفصلان عـن بعـضهما الـبعض وهـما التكـوين النفـسي والاجتماعـي أو الجانـب الـذاتي ويـضم القـيم الاجتماعيـة والعـادات والتقاليـد والآراء والاتجاهـات وغيرهما، والجانب الثاني هو الجانب العام ويضم الإيديولوجيا، ويشكل الجانبان معاً جوهر الـوعي الاجتماعي ولا يمكن دراستها بمعزل عن التكوين الاجتماعي الاقتصادي الخـاص بمجتمـع مـا وبفـترة تاريخيه معينة لنفس المجتمع[2].

والجانب العام للوعي (الإيديولوجيا) أعم وأشمل من الذاتي (الذي يحوى ضمن مكوناته القيم الاجتماعية) والإيديولوجيا: تصور عام لما يكون عليه المجتمع، يتم ترجمة هذا التصور إلى تعبيرات سلوكية وألفاظ (قيم) ليصل إلى العامة، وكي يصل لابد له من وسيط (وسائل الإعلام بصفة عامة والتليفزيون بصفة خاصة) وأداة (الرسائل الإعلامية والدراما التليفزيونية بصفة خاصة).

ويتوقف شكل الطرح المقدم عن المجتمع – في الوسيط والأداة – على الطبقة المتحكمة في هذه الوسائط والأدوات، حيث أنه في الإتجاه المادي – الطبقة المسيطرة على وسائل الإنتاج تنشر قيمها وإيديولوجيتها من خلال سيطرتها على المؤسسات المؤثرة على الوعي[3].

أي أن الإيديولوجيا إذا كانت تصور الواقع كما هو عليه فعلاً فهي إذن تساعد على إنضاج الوعي وإن كانت تقدم طرحاً للواقع الاجتماعي تحجب فيه حقائق معينة لصالح طبقات بعينها أو تبرز أفكاراً وقيماً معينة وتطمس غيرها أو لا تطرح رؤى بديلة هنا تساعد الإيديولوجيا على تزييف الوعي، وفي الحالتين تستخدم الإيديولوجيا الوسيط والأداة لكن يكون الاختلاف في كيفية توظيفهم.

وفي العرض النظري التالي سوف تعرض الباحثة لأهم ملامح كل من الاتجاه المادي والمثالي فيما يخص مكونات الوعي: القيم الاجتماعية والإيديولوجيا، ثم ما يخص الإعلام والرسائل الإعلامية بوصف الإعلام الوسيط المستخدم في التأثير على مكونات الوعي وتشكيله، ثم ما يخص الأداة وهي الدراما التليفزيونية.

2- الاتجاهات النظرية في دراسة القيم الاجتماعية:

أدى الاختلاف في النظرة إلى الوعي الاجتماعي – كما سبق وذكرنا – إلى الاختلاف في تناول قضية القيم الاجتماعية، فنجد أن القيم الاجتماعية في الاتجاه المثالي تتم دراستها بدون ربطها بالأبنية الاجتماعية التي نشأت فيها، فالقيم لديهم تتصف بالثبات والجبرية ذلك لأنها متفق عليها من جميع أفراد المجتمع وتحظى (بالإجماع القيمي) لذلك فإن محاولة تغييرها أو الخروج عليها مستحيلة، وتؤدي لمشكلات اجتماعية عديدة.

لقد كانت الثورة الفرنسية بما خلفته من تغير عميق في أبنية المجتمع الفرنسي بمثابة مشكلة لدى رواد هذا الاتجاه، لذلك أكد أوجست كونت على حالة الفوضى والاضطراب التي خلفتها الثورة الفرنسية والتي كانت سبباً في القضاء على قيم ومعتقدات كانت تحفظ تماسك المجتمع وتحقق إتزانه، وقدم كونت حلاً لهذه المشكلة تمثل في ضرورة وجود نوع من (الإجماع القيمي) حيث الالتفاف حول مجموعة من القيم والأفكار تؤدى إلى الارتباط بين عناصر المجتمع والقضاء على حالة الفوضى التي يعيشها.

وعلى الإنسان هنا أن يتجنب الصراع – صراع القيم – وأن يغير من نفسه ويتبنى القيم التي تنادي بمشروعية النظام الرأسمالي[4].

ويستكمل أميل دور كايم ذات الفكرة ويضيف عليها أنه لابد للفرد أن يتمثل قيم ومعايير مجتمعه، فهذه القيم ذات الطابع الجمعي لها دور فعال في المحافظة على النظام الاجتماعي واستمراريته، والمشكلة – كما يراها دور كايم – هي في الفرد الذي

دائما ما يترك نفسه لطموحه الزائد فتضعف المعايير الأخلاقية والقيم الاجتماعية وتحدث حالة فقدان معيارية، وهذه الحالة تعبير عن الفوضى الأخلاقية وضعف الموجهات السلوكية، ولذلك عندما تنهار القيم لا يقوى المجتمع على التحكم في أفراده أو ضبطهم فتصبح رغباتهم وأهواؤهم غير منظمة وهو ما يؤدي إلى تشويش في كيفية تحقيق أهدافهم بالطرق الصحيحة أو المشروعة.

لذا في هذه المشكلة يطرح دور كايم نوعين من الحلول، التي تساعد على تمثيل الفرد لمعايير وقيم مجتمعه الأول: تقليل الطموح الفردي فهو يرى أنه كلما قل ما يملكه الإنسان قلت فرصته في فقدان المعيارية حيث لا وجود لرغبات كبيرة وطموحات زائدة، الثاني: يكمن فيما أسماه الحقائق الاجتماعية (Social Facts) وهي ميكانزم تكيف يساعد الفرد على تقبل كونه شخصاً مقيداً بالعديد من الالتزامات الاجتماعية وذلك لأن الواقع الاجتماعي لدى دور كايم عبارة عن قيم ومعايير لها قوة واستقلالية بعيداً عن الأفراد، فهي لها صفة الجبرية والثبات معا[5].

وفي مرحلة لاحقة أخذ الاتجاه المثالي منحى إيديولوجياً أكثر وضوحاً - رغم كونه غير معلن، فنجد ماكس فيبر - الذي كان من أشد المتحمسين للنظام الرأسمالي ومن مؤيدي الإمبريالية - يربط بين قيم معينة في الديانة البروتستانتية وبين نشأة النظام الرأسمالي واستمراريته ونجاحه، هذه القيم التي تدعو الفرد إلى النظام والنشاط وتؤكد على الاتجاه الفردي، ولذلك نجد أن فيبر يؤكد ضمنياً على ثبات القيم لأنها من أصل ديني وبالتالي يؤكد على مشروعية النظام والمجتمع الذي قام على مبادئ وروح هذه القيم الدينية[6].

أما عن بارسونز فيؤكد علي أن القيم الاجتماعية "هي التوقعات التي يشترك فيها الناس فيما يتعلق بأنسب الوسائل لتحقيق الغايات المرجوة[7]". والقيم الاجتماعية عند بارسونز لها وظائف عديدة فهي تسمح للفرد بتوقع سلوك الآخرين ونسق التوقعات هذا يضمن استمرارية المجتمع حتى إن تغير أفراد[8].

ويأخذ نسق التوقعات فيما بعد بعض الاستقلالية عـن الأفـراد، أيـضاً مـن وظـائف القـيم لـدى بارسونز أنها تحدد اختيارات الفرد، فالفرد يختار بين أهداف مختلفة وطرق عـدة لتحقيـق أهدافـه واضعًا في اعتباره القيم والمعايير الاجتماعية التي تحظى بالقبول العام والتي لا بد له ألا يحيد عنهـا حتى لا تحدث آثار سلبية يتحمل تبعاتها الفرد والمجتمع على سواء.

إن القيم كما يراها الاتجاه المثالي ليس لها جذور في الأبنية الاجتماعية، ويتجاهل هذا الاتجاه في وصفه للقيم الاجتماعية وفي دراستها وتفسيرها – التنـوع الطبقـي وجماعـات المـصالح ليؤكـد عـلى (الإجماع القيمي) وعلى ثبات القيم وجبريتها، ويدعو الفرد – بناء على ذلك – أن يتقبل حياتـه كـما هي ويحاول أن يتكيف مع مجتمعه ومع قيم هذا المجتمع لأنهـا لـن تتغـير، وأخـيراً يؤكـد الاتجـاه المثالي على أن المشكلات الاجتماعية دائماً ما تنجم عن تبني بعض الأفراد – والشعوب – لنـسق قـيم غير ملائم.

واختلف الاتجاه المادي في نظرته إلى القيم الاجتماعية بوصفها مكوناً مـن مكونـات الـوعي عـن سابقه، فالقيم الاجتماعية لديه لابد من النظر إليها داخل المجـري المـادي الـذي نبعـت منـه لـذلك فهي متغيرة ونسبية تتأثر بالمرحلة التاريخية التي تظهر فيها،وبالمجتمع الذي تنشأ فيه وتوجد فيـه، وبالطبقات الاجتماعية المسيطرة فيه وغيرها.

لقد كانت إسهامات ماركس في دراسة القيم الاجتماعية نفياً لتراث طويل يؤكد على عدة ثوابـت منها القيم، إما لأن مصدرها الدين أو لما لها من صفة الجبرية حيث الإجماع عليها وعـلى صـلاحيتها ولأنها منفصلة عن الأفراد وعن المجتمع لما تتمتع به مـن اسـتقلالية، أقـول إن مـاركس رفـض هـذه الثوابت وأكد على نسبية القيم الاجتماعية وعلى أنها متغيرة مثلها مثل المجتمع الذي نشأت فيه.

والعلاقة بين الوجود والوعي ليست علاقة سلبية أو تسير في اتجاه واحد، إنما علاقـة تـأثير وتـأثر فرغم أن الوجود يحدد الوعي، وعندما يتغير الوجـود يغـير في مكونـات الـوعي إلا أن تغـير الوجـود يستمر بتغير بعض مكونات الوعي مثل الأفكار والقيم أو الإيديولوجيا[9].

ولدى ماركس أن من يسود اقتصادياً يلعب دورًا رئيسيًا في تشكيل الوعي خاصة في ظل علاقات إنتاجية غير متكافئة، فصفوة المجتمع تفرض قيمها وتوهم العامة أن هذه القيم تقود لحياة أفضل ويساعد الصفوة على ذلك امتلاكها للوسائل والقنوات التي تفرض من خلالها أفكارها وتسمح لها بتزييف الوعي، والطبقة التي تملك وسائل الإنتاج المادي تمتلك كذلك وسائل الإنتاج الفكري[10].

وبناء علي ما سبق نستطيع القول إن القيم الاجتماعية في مجتمع معين وفي مرحلة تاريخية معينة تعكس مصالح مروجيها ثم تفقدهذه القيم أهميتها وانتشارها وقوتها بتغير هذه المرحلة، وتبدل المصالح الذي يحدث بتبدل الطبقات التي تسود.

كانت تحليلات ماركس حول القيم الاجتماعية بوصفها مكوناً من مكونات الوعي لبنة للعديد من التحليلات المادية الرصينة، مثال على هذا كانت أعمال مدرسة فرانكفورت التي طور روادها من المقولات الماركسية في دراسة كل الظواهر الاجتماعية – تلك المدرسة التي امتد تأثيرها من ألمانيا إلى أوروبا وأمريكا.

يتحدث هيربرت ماركيوز – أحد أقطاب مدرسة فرانكفورت – عن القيم الاجتماعية في مجمل مناقشته لقضايا ومشكلات المجتمع الرأسمالي. [*]يرى ماركيوز أن الثقافة إحدى الميكانزمات التي يستخدمها المجتمع – ذو الطابع القمعي من وجهة نظره – في دمج الأفراد داخل كيانه دمجاً ناجحاً، وهناك صناعة للثقافة (Culture Industry) وظيفتها الأساسية خلق حاجات زائفة للفرد تلهيه عن احتياجاته الأساسية، وهذه الثقافة المصنوعة تخلق معها سبلاً لإشباع هذه الحاجات الزائفة فتصنع إنساناً مستهلكاً لحاجات لا تنبع من قواه العقلانية المبدعة – تلك القوى التي إذا ما تم إشباعها ترتقي بعقله وفكره وقدراته - هنا يجد الفرد نفسه يعيش في مجتمع ذي بعد واحد إحدي سماته أنه يشوه العلاقة بين العقلاني واللاعقلاني فهو يؤثر على الجميع ويخلط الأوراق ويؤثر على الأبعاد كلها حتى على الخيال الذي لم يعد حراً بل هو مشكل بواسطة مالكي وسائل الإنتاج بأدوات غير تقليدية، خيال ليس له قدرة على إدراك حقائق الواقع عندها تصبح القيم مغتربة عن المتطلبات الخاصة بالمجتمع ومغتربة عن الأفراد، ويصبح الأفراد مسلوبين من

إنسانيتهم ذوي بعد واحد (One-Dimensional Man)، إنسان مستهلك يصنع أشياء لا تلبي احتياجاته ويعود فيستهلك نفس هذه الأشياء ليظل يدور في دائرة مفرغة.

ويشير ماركيوز إلى أن تداعي القيم في المجتمع الغربي الرأسمالي ليس بسبب الحضارة ذاتها إنما ما أسماهم حفنة الاستغلاليين الذين يسيطرون اقتصادياً واجتماعياً وسياسياً سواء داخلياً أو خارجياً، فالمجتمع الصناعي ملئ بالتناقضات التي وصلت به إلى طريق مسدود جعلته يفرض حصاراً ثقافياً وإيديولوجياً على الأفراد من خلال أجهزته العديدة[11].

إذن القيم الاجتماعية في الاتجاه المادي تتأثر بالسياق الاجتماعي الاقتصادي للمجتمع وبالتركيبة الطبقية فيه، وتؤثر في هذا السياق، لذلك من اليسير في ظل هذا الاتجاه – وبالاستناد إلى معطيات الواقع الاجتماعي – التنبؤ بمستقبل قيم معينة، فالقيم نسبية ومتغيرة – تتغير – طبقاً لتغير معطيات الواقع الاجتماعي في مجتمع ما.

بعد هذا العرض النظري عن القيم الاجتماعية بوصفها الجانب أو المكون الذاتي من مكونات الوعي، نعرض فيما يلي عرض نظري لما يخص المكون العام من مكونات الوعي وهو الإيديولوجيا (Ideology)، ليكتمل بذلك العرض النظري من وجهة نظر الاتجاهين المثالي والمادي فيما يخص الوعي الاجتماعي بجانبيه الذاتي والعام.

3- الاتجاهات النظرية والإيديولوجيا:

سوف نبدأ العرض النظري بالاتجاه المادي لأسبقيته في تناول هـذه القـضية ولأن معظـم الـتراث النظري المثالي فيما يخص الإيديولوجيا كان رداً على أطروحات ورؤى رواد الاتجاه المادي فيما يخص نفس القضية.

ظهرت جذور مناقشة الإيديولوجيا بوصـفها مفهومـاً وقـضية لـدى مـاركس وإنجلـز في كتـابهما الإيديولوجيا الألمانية (The German Ideology)، وقبل الدخول في هذه المناقشة لابد أن نـشير إلى نقطة غاية في الأهمية لحسم الخلاف حولها وهي أن المعنـي الـسلبي الـذي صـبغ كتابـات مـاركس وإنجلز – ومعظم رواد الاتجاه المادي الأوائل - لم يكن للإيديولوجيا بصفة عامة أو على المطلق، إنمـا كان للإيديولوجيا الرأسمالية بصفة خاصة تلك الخاصة بالطبقة الرأسمالية المـسيطرة والتـي كانـت مترسخة ومتغلغلة في كل أبنية المجتمع ومؤسساته مسخرة إياها لخلق وعي زائف، على عكس مثلاً الإيديولوجيات التي تنضج الوعي كالإيـديولوجيا الاشـتراكية، فلكـل طبقـة إيـديولوجيتها كـما يـرى ماركس التي تعبر عن أفكارها وقيمها.

واسـتخدم مـاركس لفـظ إيـديولوجيا ليـشير إلى نـسق مـن الأفكـار مـن خلالـه – يفهـم النـاس عالمهم[12]. ويستطرد ماركس ويشرح كيف أنه للأفراد خـصائص ذاتيـة مثـل الفكـر والأطـر العقليـة (Mental Frameworks) والهويات، والأطر العقلية تعطي للفرد إطـاراً معرفيـاً يفهـم بـه دوره في العالم والقوى التي تحكم حياته وغيرها، ولابد أن تطابق هـذه الأطـر الواقـع[13]. لكـن ولأن النـسق الإيديولوجي يلعب دور الـداعم والمؤيـد للميـزات الطبقيـة الخاصـة بالطبقـة المـسيطرة[14]. فنجـد أن الإيديولوجيا من وجهه نظر ماركس تحرف جزئياً الـشروط التاريخيـة والاجتماعيـة لكـل حقبـة

تاريخية إلى أنها تغطي وتخفي المحركات الحقيقة للواقع والتاريخ لصالح طبقات معينـة كي تـضمن صيانة مكانتها[15].

وأعتقد أن الإيديولوجيا تقوم بهذه الوظيفة من خلال تفسيرها للواقع وانتقاء الأدلة التي تـدعم هذا التفسير. لأن هدف هذا النوع من الإيديولوجيات هدم أي محاولة لبناء رؤى بديلة قد تقود في النهاية إلى كشف زيف ادعاءاتها.

يقول جولدنر إن الخطاب في أي مجتمع لابد أن يكون خطاباً عقلانياً يعرض الحقـائق كـما هـي وبصدق، بدون أي تحريف لكن ما يحدث أن يتصدع هـذا الخطـاب العقـلاني نتيجـة تعارضـه مـع اهتمامات بعض المتحدثين به، وتظهـر إيـديولوجيا لتخفـى أثـر هـذا التـصدع، فالإيـديولوجيا لـدى جولدنر نوع من الخطاب الزائـف أو المخـادع (Fraudulent Discourse) وهـي كـذلك نـوع مـن العقلانية الزائفة التي تخفي تصدع العقلانية الحقة وتخفي القوى التي تقود لمثل هذا التصدع[16].

وفي محاولة للإجابة على تساؤل كيف يتم تفنيد دعاوي إيـديولوجيا معينـة يقـول هابرمـاس إن النقد يستلزم كشف القوى الاجتماعية صاحبة المـصلحة في تـرويج أفكـار بعينهـا، فكـل فكـرة هـي إحدى مفردات إيديولوجيا معينة وكل الإيديولوجيا قناع لمصلحة ما. وعملية نقد الإيديولوجيا جـزء لا يتجزأ من النقد الاجتماعي بمفهومه الواسع. ذلك النقد الذي يكشف ما يخبئه النظام السائد مـن خلال الهيمنة الإيديولوجية بما ينطوي عليه هذا النظام من استغلال وقهر، ويقوم نقد الإيـديولوجيا على تبديد الدعاوي والأوهام الإيديولوجية الزائفة[17].

وفي مرحلة متقدمة بدأ رواد الاتجاه المـادي يهتمـون بطريقـة عمـل الإيـديولوجيا نفـسها، بمعنـى محاولة الإجابة على تساؤل كيف تتمكن إيديولوجيا معينة من عقول النـاس، وكيـف تحكـم سـيطرتها عليهم، والجدير بالذكر أن هذا التساؤل تطلب في سبيل الإجابة عليه ولمعرفة ميكانزمات وآليات عمـل الإيديولوجيا وأدواتها، إعادة قراءة كتابات لينين وماركس حـول هـذا الموضـوع، لكـن النقطـة الفارقـة حقيقة كانت كتابات لوي التوسير الذي تعتبر رؤيته عن الإيديولوجيا غاية في الأهمية والشمول.

أكد لينين أن للإيديولوجيا وجوداً مادياً بمعنى أن لها أدوات تساعد على تغلغلها وبقائها والحفاظ عليها، كما أن لها ممارسات واضحة أو أفعالاً تدل على وجودها[18]. فالإيديولوجيا أفكار أو تصورات لن يكون لها أي تأثير ما بقيت في عقول صناعها، فلابد أن تحقق انتشاراً كي تؤثر أو كي تضمن التأثير، ولابد لكي تصل الإيديولوجيا إلى أكبر عدد من الأفراد أن تستخدم وسيطاً لنقلها وأداة .

يرى ماركس أن هناك مؤسسات تشكل فكر الشخص وأفكاره وأطره المرجعية، هذه المؤسسات تتطور بطريقة تجعلها تولد إيديولوجيا تساعد على تزييف الوعي[19].

أفرد لوي ألتوسير جزءًا كبيراً من جهده النظري في الإجابة على سؤال كيف تعمل الإيديولوجيا حتى إن تحليلاته اكتسبت أهمية كبيرة في معظم بلدان العالم وتم نشرها بلغات عديدة.

قرأ التوسير التراث الماركسي قراءة جيدة وتأثر بالعديد من المفكرين الماركسيين أمثال شانتال موفي وسلافوج وجيمسون وغيرهم.

وكان من أهم ما كتب عن الإيديولوجيا مقال له بعنوان الإيديولوجيا وأدوات الدولة الإيديولوجية (Ideology And Ideological State Apparatus) الذي صدر في بداية السبعينات وبالخصوص عام (1970) وأعيدت طباعته مرات عديدة وبلغات متعددة.

يدخل ألتوسير في هذا المقال إلى قضية الإيديولوجيا بالتدريج[20]، ويقول إن هناك تشكيلات اجتماعية معينة تعيد إنتاج الميكانزمات التي تضمن لها الحفاظ على شروط إنتاجية معينة وهو ما أسماه إعادة إنتاج ظروف الإنتاج (Reproduction Of The Condition Of Production)، وهناك كذلك إعادة إنتاج لقوى العمل بوصفها جزءاً لا يتجزأ من إعادة إنتاج القوى الإنتاجية، ويحدث كل هذا عن طريق أشخاص محترفين أسماهم ألتوسير محترفي الإيديولوجيا (Professional Of Ideology).

يعطي ألتوسير مثالاً غاية في الأهمية عن الأطفال في المدارس الذين يتعلمون القراءة والكتابة والحساب الذي يؤهلهم بعد ذلك ليكونوا قوة عمل في المجتمعات

الرأسمالية، كما يتعلمون قواعد السلوك التي تضمن انـصياعهم لقواعـد وأوامـر الطبقـة المـسيطرة، وكل هذا يتم على يد مدرسين يحاولون برمجتهم، هؤلاء المدرسون هـم أحـد محـترفي الإيـديولوجيا، لأنهم يسهمون في إعادة إنتاج أفكار وقيم وإيديولوجيا الطبقة الرأسمالية الحاكمة[21].

إذن الإيديولوجيا لدى ألتوسير تسيطر على العقول والوعي من خلال مؤسسة (أداة) ومن خلال ميكانزمات فعل وممارسة (يقوم بها محترفو الإيديولوجيا).

وفي طريقه لإعطاء المفهوم طابعاً أكثر دينامية، يرى ألتوسير أن الدولة في المجتمعات الرأسـمالية لابد وأن تـستخدم أدوات للحفـاظ عـلى قواهـا وكيانهـا، بـدون هـذه الأدوات ربمـا فقـدت الدولـة الاثنين.

وهنا تعتبر مناقشة ألتوسير لأدوات الدولة الإيديولوجية اسـتكمالاً لحـديث مـاركس عـن أدوات الدولة وإضافة لها، فأدوات الدولة لدى ماركس – كما عرضها ألتوسير – هي أدوات تفرض وظائفهـا بالعنف والقوة، أما أدوات الدولة الإيديولوجية فهـي لا تـستخدم العنـف في ممارسـتها، كـما أنـه لا يوجد كيان يجمعها بل يوجد غرض هو استخدامها كأداة – تخضع لسيطرة أصحاب المصالح، لـذلك ليس من المهم كونها عامة أو ملكية خاصة بل المهم هو كيفية توظيفها وكيف تعمل.

وهذه الأدوات طبقاً لرؤية ألتوسير هي: الأدوات الدينية (الأنظمة الكنسية المختلفة) والتعليمية (المدارس الأميرية والخاصة)، والأسرية، والقانونية، والسياسية (النظم الـسياسية بمـا فيهـا الأحـزاب)، واتحـادات التجـارة، والإعـلام، والأدوات الثقافيـة (الأدب، والفـن والرياضـة وغيرهـا)[22]. إذن أدوات الدولة الإيديولوجية تعمل بطريقـة بعيـدة المـدى إن جـاز لنـا التعبـير، فهـي تـتحكم في الأشـخاص بنوعية إيديولوجيا معينة قد تكون بطيئة في العمل لكنها راسخة ونتائجها مضمونة.

ويـستكمل ألتوسـير في مقالـه شـديد الأهميـة الفكـرة ويقـول إن الجـسد الـذي يـربط الأدوات الإيديولوجية بعـضها بـبعض هـو الإيـديولوجيا الخاصـة بالطبقـة المـسيطرة، تلـك الإيــديولوجيا التــي تــتجلى في مؤســسات وممارســات وأدوات، لــذلك يــرى ألتوســير أن

الأداة الإيديولوجية المسيطرة في تشكيلة اجتماعية معينة قد لا تكون هي نفسها في تشكيله أخـرى، بمعنى أن الأداة يتغير وضعها طبقاً لتغير الطبقات المسيطرة باهتماماتها ومصالحها، فقد تنهار طبقة مثلاً فتنهار معها أداتها الإيديولوجية لتظهر طبقة مسيطرة جديدة بأداة أخرى.

ووجود أداة معينة مسيطرة إيديولوجيا في حقبة ما لا ينفي وجود الأدوات الإيديولوجية الباقية إنما يعني وجودهم بطريقة هامشية حيث الأداة المسيطرة هي ما تخدم مصالح الطبقة المـسيطرة، ولدى ألتوسير تعتمد الإيديولوجيات على تكوينات اجتماعية معينة كشرط لوجودها، وتعتمـد عـلى أنماط إنتاجية سائدة في هذه التكوينات. إذن لكل تكوين إيديولوجيته وعليه تعتبر الإيـديولوجيا لا تاريخ لها لدى ألتوسير، فهي تختلف باختلاف التكوين الاجتماعي الاقتصادي والطبقة التـي تـسيطر فيه[23].

وطالما أنه لا تاريخ عاماً للإيـديولوجيا إذن لا توجـد عموميـة في التأصـيل بـل قـد تكـون هنـاك خصوصية فيه، فالحديث عـن الإيـديولوجيات وطريقـة عملهـا وتأثيرهـا لابـد مـن ربطـه بالمرحلـة التاريخية بما فيها من أبنية ومؤسسات وطبقات لها مصالح معينة ليسهل فهمها.

ونجد ألتوسير في مقاله السالف الذكر يقدم افتراضات فيما يخص خصائص الإيـديولوجيا بهـدف مناقشتها واستجلاء الحقائق حولها، وهذه الافتراضات يمكن إجمالها في افتراضين:

الافتراض الأول:

يخص العلاقة التخيلية بين الأفراد وشروط وجودهم الحقيقية أو الواقعية التي مـن المفـترض أن تقدم الإيديولوجيا صورة عنها، فالإيديولوجيا دينية أو أخلاقية أو غيرها تطرح أو تقدم شـكلاً معينـاً للعالم، تطرح نظرة خارجية له، هذه النظرة متخيلة أي ليست موجودة بـذاتها لكـن يمكـن تخيلهـا، لكن هذا الطرح الخيالي الذي تقدمه الإيديولوجيا - الخاصة بذوي المـصالح أو الطبقـة المـسيطرة – يخفي العلاقة بين الناس وعالمهم الحقيقي، وعادة ما يكون هذا الطرح الذي تقدمه زائفاً لا يعكـس العالم الحقيقي بصدق بل وقد يعوق الطرح نفسه الوقوف على الحقائق أو حتى تفسير وجودها.

الافتراض الثاني: لدى ألتوسير:

هو الوجود المادي للإيديولوجيا، فالأفكار التي تـشكل جـوهر الإيـديولوجيا لهـا طبيعـة ماديـة ووجود مادي فهي تتجسد في أدوات وممارسات، وتتحول من أفكار مجردة إلى ممارسات وسلوكيات من خلال أدوات تدعم هذه الأفكار وترسخها وتساعد على بقائها، إذن تحولت إلى ما هـو مـادي[24] [*].

يـستكمل ألتوسـير مناقـشته بتوضـيح نقطـة في غايـة الأهميـة، فيقـول إن أحـد ميكانزمـات الإيديولوجيا التي تشكل بها وعي الأفراد هو "ميكانزم الاستنطاق" (كما قامـت الباحثـة بتعريبـه) ؛ فألتوسير يرى أن الإيديولوجيا تؤثر على الفرد حتى قبل أن يولد فهو يحمل أسم أبيـه وهويتـه، إذن هو مصنف إيديولوجيا. وتستمر هذه العملية طوال سـنين حياتـه فيتحـول مـن فـرد أو شـخص إلى موضوع (Subject) [**] ويتقبل الفرد هذا التشكيل الإيديولوجي لوعيـه بوصـفه حقيقـة أو طبيعـة مسلم بها، حتى إذا أراد الفرد الفرار منها يصطدم بالأدوات الإيديولوجية التي تعاقبه[25]. ولقد ركـز دانيال شاندلر على هذه النقطة في تحليلات ألتوسـير – أقـصد ميكـانزم الاسـتنطاق – وطبقهـا عـلى الرسائل الإعلامية.

يقول شاندلر أن ألتوسير وضح كيفية استنطاق نص معين للمشاهد، أى كيف يصوغ النص وعيه، ويشكله بوصفه ذات معنى وكيف يظهر هذا النص طرحاً معيناً للأشياء علي أنه إنعكاس للحياة اليومية(26).

ومن الجدير بالذكر أن رؤية ألتوسير لطريقة عمل الإيديولوجيا والوسائط والأدوات التي تستخدمها يوازيها في الأهمية محاولته لتطبيق هذه الرؤية على أكثر الرسائل الإعلامية شيوعاً في عصره - وهو النص المسرحي - تلك المحاولات الرصينة التي أفرد لها مقاله ملاحظات على المسرح المادي الذي صدرت الطبعة الأولى له في عام 1962.

في المقال السالف الذكر يقارن ألتوسير بين مسرحيات كاتبين هما بير تولازي وبريخت مستشهداً في ذلك بالخلفيات والحوار والسياق العام التي تدور داخله المسرحيات، ويضع ألتوسير تحليلاته وملاحظاته الخاصة بتحليل النص المسرحي على خلفية قراءته لعمل ماركس الأسرة المقدسة (The Holy family).

يفترض ألتوسير في مقاله ملاحظات على المسرح المادي Notes On a Materialist Theatre، أن الحقبة الزمنية التي تخلو من أي نقد ذاتي - سواء للمعاني أو للنظريات السياسية أو الأخلاقية أو الدينية - تفرز مسرحاً غير نقدي، لا يساعد على نمو ملكة النقد لدى المشاهدين مصبوغ إيديولوجياً فيه تغييب فكري للمشاهد، لذلك فإن المؤلف الجاد الواعي يأخذ على عاتقه مهمة تحريك الإطار الجامد الذي تفرضه الإيديولوجيا الموجودة في المجتمع على الوعي، فيجعل المشاهد يتساءل بعد مشاهدته للعمل الدرامي عن كل شئ فيتخلق لديه وعي ذاتي، ذلك أن وعي المشاهد الذاتي الأصلي يكون قد اغترب في الإيديولوجيا السائدة في المجتمع وتحول إلى وعي إيديولوجي زائف وذلك الوعي لا يعود إلى صورته النقية أبداً إلا إذا انتبهنا إلى شروط وجوده(27).

إذن يرى ألتوسير أن وعي الشخص الذاتي يغترب فيما أسماه الوعي الإيديولوجي الذي يزيف وعيه الذاتي الأصلي ويعطل ملكة النقد لديه إن جاز لنا التعبير، وكي

يعود الوعي الذاتي إلى نقائه لابد وأن ينتبه الإنسان إلى شروط وجود الوعي نفسه، ويربط كل شئ بجذوره.

يعرض ألتوسير إلي نوعين من الوعي – كان يتم بثهما إلى المشاهد من خلال الأعمال الدرامية أولهما ما أسماه النماذج المضللة (Misleading Models) وهو نوع العمل الدرامي الذي يجعل المشاهد – بدون أن يشعر – يتوحد بالبطل، والنوع الثاني الذي يشير إليه ألتوسير هو النماذج التعريفية (Identification Models) وهو ذلك النموذج الذي يجعل المشاهد يقلد أو يحاكي نموذج السلوك الذي يراه داخل العمل الدرامي، وكلاهما استمرار للوعي الأيديولوجي الذي يحول دون خلق وعي ذاتي حقيقي ونقي[(28)].

إذن وطبقاً لرؤية ألتوسير فإن المؤلف الجاد هو الذي يحاول تحريك الإطار الجامد للإيديولوجيا السائدة في مجتمعه ويدعو الناس إلى التفكير ويزيل الغبار عن عقلهم الناقد، ويستخدم طريقة شحذ العقل، وهو بهذا يخلق وعياً حقيقياً على عكس المؤلف الذي يترك الواقع الإيديولوجي كما هو لا يقترب منه في عمله الدرامي ويكتفي بمناقشة قضايا سطحية أو مجتزأة، فهو إن لم يخلق وعياً زائفاً، أبقى على الوعي الإيديولوجي الزائف الذي لدى المشاهد بالفعل.

أما عن رواد الاتجاه المثالي فهم لم يستخدموا لفظ "إيديولوجيا" إلا نادراً – رغم استخدامهم لمؤشراته الدالة عليه – وفي هذه المرات النادرة تم استخدام لفظ إيديولوجيا بعد نزعه من مجراه المادي وإطاره الدينامي ليبقى مفهوماً إستاتيكياً غامضاً، وذلك لأن لفظ إيديولوجيا مرتبط في ذهن رواد هذا الاتجاه بماركس وبالاتجاه المادي و بكل ما هو خاطئ ووهمي وزائف، كما أن الاتجاه المثالي عمد إلى طمس الارتباط الذي بين الإيديولوجيا السائدة، والطبقة المسيطرة التي تفرزها كجزء من رفضهم – بل وإدانتهم للتراث المادي كله في مناقشته لهذه القضية. وعلى عكس رواد الاتجاه المادي – يرى رواد الاتجاه المثالي أن أفكار وتصورات الطبقة المسيطرة – التي هي الصفوة – والتي تشكل جوهر الإيديولوجيا هي التي تحقق التوازن والسلام

الاجتماعي، وحصر رواد هذا الاتجاه الصراع في جانب ضيق وأعطوه صفة فردية، ولم تأت إشارة منهم – من قريب ولا بعيد – إلى الصراع الناتج عن تعارض المصالح.

ونجد دور كايم يؤكد على أن الأيديولوجية الرأسمالية فيها صلاح المجتمع ودافع لتقدمه، والفرد بطبعه لديه رغبات وتطلعات كثيرة لابد لها من نظام ضبط اجتماعي يحجمها ويمنع تحولها إلى أفعال أو ممارسات تضر بالمجتمع[29]. وقد كان هذا تبريراً واضحاً لقمع الحريات وتأكيداً على حتمية منع تكون رؤى بديلة عن الرؤى المعروضة فعلياً.

ومع تجنبه استخدام لفظ إيديولوجيا، نجد ماكس فيبر يبث نوعية معينة من الإيديولوجيا ليؤكد بها على شخصنة المشكلات الاجتماعية، اي أن المشكلة في الأفراد ليس لها جذور اجتماعية.

يرى فيبر أن لكل فرد في المجتمع غاية أو غرضاً معيناً يمثل له – مهما كانت بساطته – أهمية معينة، ومن المفترض أن يبحث الفرد في الوسائل الممكنة للوصول إلى هذه الغاية أو ذلك الهدف على أن يكون أكثر تكيفاً مع قيم المجتمع وأقل كلفة مادياً واجتماعياً[30].

هذا في حالة بساطة الهدف، ماذا إذا كان هذا الهدف أكثر تعقيداً، هنا يلوح فيبر بورقة أخرى وهي الدين؛ فيرى أن البروتستانتية بما فيها من روح الزهد والتقشف كانت سبباً في ازدهار الرأسمالية ونجاحها. وهي إشارة مستترة للتمسك بهذه الروح حيث الخلاص إذا تعقدت الأهداف والوسائل أو تعارضت معاً، حيث روح الدين تقود مهما طال الوقت إلى تحقيق الأهداف أو الرضا بالواقع.

ويرى كثيرون أن التفسير الذي قدمه ماكس فيبر لعلاقة البروتستانتية بالرأسمالية نقد مباشر للنظرية الماركسية بصفة عامة حيث أوضح فيبر أن الأفكار تمارس دوراً أساسياً في دفع حركة المجتمع وتحوله نحو أشكال جديدة (الوعي يحدد الوجود) وأنه من الصعب بمكان ما فهم التطور الرأسمالي علي ضوء العوامل الاقتصادية وحدها لأن معنى هذا التقليل من شأن الأفعال في صنع المجتمع والتاريخ،

لابـد أن لا نغفـل تـصورات النـاس عـن العـالم الـذي يعيـشون فيـه وواجبـاتهم إزاءه لأنهـا بـنفس الأهمية[31].

إذن يؤكد فيبر على أن الأفكار والتصورات – التي هي جوهر الإيديولوجيا – غير مضللة بل هـي على العكس تدفع المجتمع للتقدم، وهو بهذا الشكل يؤكد على أن التصورات والأفكـار خاصـة بكـل أفراد المجتمع وليست مفروضة من الطبقة المسيطرة ولا تمشى في اتجاه واحد مـن أعـلى إلى أسـفل، ومن جهة إلى أخرى يخلع فيبر في كل تحليلاته – على الإيديولوجيا معنى إيجابياً ويقلـل مـن شـأنها بوصفها عملية دينامية تتأثر بالتغير الاجتماعي وقد تؤدي إليه أو تمنعه.

وعلى الرغم من رؤية فيبر السالفة الذكر، وآرائه في مجمل أعماله التي كانت تبرر تحكم شعوب في شعوب أخرى بل واستعمارها، نجد أن تومبسون يرتكـز عـلى أعـمال فيـبر كي يـضع رؤيـة بديلـة للرؤية الماركسية على حد قوله تهـدف إلى اسـتجلاء الحقـائق حـول الإيـديولوجيا، وتـدحض وجهـة النظر المادية في أن إيديولوجيا الطبقة المسيطرة ذات المصالح تتحكم في عقول ووعي بـاقي الأفـراد، وسوف نعرض هذه الرؤية بإيجاز مع تفنيدها لنوضح استحالة تطبيقها على أرض الواقع مما يفـسد صلاحيتها المنهجية، ولكي يتضح – مع نهاية عرض هذه الرؤية – كيـف أنهـا هـي ذاتهـا إيـديولوجيا مضللة تبث في عقول الناس وتقلب المفاهيم وتتجاهل شروط الوجود الاجتماعي.

يعرض تومبسون لعدة نقاط أسماها استراتيجيات، ليوضح بها كل ما يخص الإيديولوجيا وكأنه – مثل نظيره ماكس فيبر – في حوار مع شبح كارل ماركس، وهي كالتالي[32]:

أ- الشرعية: (Legitimation):

يرى فيها تومبسون أن علاقات السيطرة – قد تكون على أساس شرعي أو قـانوني إذن هـي – إن جاز لنا التعبير – محايدة فالجميع سواء أمام القانون والسيطرة تكون لمن له حق ولـيس لجماعـات ومصالح.

ب- الخداع أو التخفي تحت مظهر كاذب (Dissimilation):

وهنا يعترض تومبسون عـلى فكـرة أن الإيـديولوجيا تبقـى عـلى العلاقـات الطبقيـة عـن طريـق إخفائها، فيقول إنه يمكن مكافحة هذا التخفي عن طريق تكنيكات معينة وهي مثل حسن التعبـير والعبارات المجازية مثلاً التي يراها تساعد على وضوح الأفكار.

وكأن المشكلة في عدم وضوح الفكرة لذلك فهي تصل مشوهة وليس لأن الفكرة مصنوعة بعناية لتزيف الوعي وتضلله.

ج- الإتحاد (Unification)

وهي الاستراتيجية الثالثة والتي يقول عنها تومبسون إنها تمنع الإيديولوجيا من القيام بـسحرها، والتي تساعد على تكوين "هوية جماعية"، بغـض النظـر عـن أي تقـسيمات أو صراعـات، والاتحـاد يكون عن طريق آلية مثل توحيد القياس أي الالتصاق بوحدة كاللغة مثلاً وخلق رمز لهذه الوحدة.

وهنا يتجاهل تماماً نقطة أن اللغة حتـى إذا وحـدت النـاس سـوف تقـسمهم المـصالح وطريقـة توزيع ناتج العمل والثروة وغيرهم.

د- التفتيت (Fragmentation)

وهي استراتيجية غاية في التحيز، يرى فيها تومبسون حتمية تفتيت الجماعات التي لها القدرة على تسلق مكانات مؤثرة أو فاعلة وذلك عن طريق التمييز على حد قوله وتهذيب الآخر أي الاتحاد ضد العدو على حد قوله.

هـ - إعتبار الشئ المجرد مادياً (Reification)

ويقترح فيها أن يكون هناك نموذج دائم وأوحد يتم به تقديم العلاقات الخاصة بسياق اجتماعي تاريخي معين، ويقول إن ذلك ممكن عن طريق ميكانزم مثل منح الجنسية[33].

ويبدو أن هذه الاستراتيجيات تبرر أوضاعاً موجودة بالفعل وتقدم كل علاقات السيطرة بكل صورها – بما فيها السيطرة الفكرية – على أنها وهم إن وجد يمكن محاربته والقضاء عليه ويحذو حذو فيبر فهو يريد تفتيت الجماعات أو المجموعات التي من الممكن أن تخلق وعياً مستنيراً حقيقياً لأنها قد تأخذ مكانة فاعلة، ولم يوضح لنا الاتحاد ضد أي عدو، فالعدو قد يكون مفكراً أو كاتباً واعياً وهكذا.

عرضنا في الجزء السابق رؤية الاتجاهات النظرية المختلفة (المادية والمثالية) للوعي بصفة عامة ومكوناته (القيم الاجتماعية والإيديولوجيا) بصفة خاصة، وسوف نعرض في الجزء التالي رؤية نفس الاتجاهين للإعلام بوصفه وسيطاً لنقل الإيديولوجيا ونشر قيم معينة ولرسائله الإعلامية (منها الدراما التليفزيونية بصفة خاصة) بوصفها أداة تستخدم لذات الغرض.

4- الاتجاهات النظرية في دراسة الإعلام:

مرت دراسة الإعلام بمراحل عديدة في كلا الاتجاهين المثالي والمادي وظهر ما يسمى بدراسات التأثيرات (Effect Studies) التي تعتمد على نموذج التأثيرات، ذلك النموذج الذي يتناول المحتوى الإعلامي من وجهتي النظر المادية والمثالية فكانت الدراسات التي قامت عليها لها أهميتها في كلا الاتجاهين ولها تأثيرها حيث سيطرت على دراسة المحتوى الإعلامي لفترة ليست قصيرة.

ينطلق الاتجاه المادي في دراسة الإعلام من رؤية مؤداها أن - الإعلام برسائله ومحتواه – يساعد على تبلور وعي زائف بالواقع الاجتماعي ويساعد بل ويؤكد على نوعية معينة من القيم مشوهة. وقد ظهرت بذور التحليل السوسيولوجي للإعلام لدى ماركس وتطورت على يد مدرسة فرانكفورت وألتوسير وغيرهم.

ورغم أن ماركس لم يعرف وسيلة إعلامية إلا الصحافة إلا أن تحليلاته اتصفت بالشمول بحيث إنها تصلح لفهم طريقة عمل الوسائل الإعلامية الأخرى وتحليل محتواها.

الإعلام لدى ماركس وسيلة من وسائل الإنتاج الفكري تمتلكها طبقة مميزة عادة ما تكون الطبقة الحاكمة (وذلك طبقاً لإفتراضه أن من يملك يحكم عادةً)، وتنشر هذه الطبقة أفكارها و رؤاها من خلال وسائل الإعلام التي تملكها لما عداها من طبقات، أو تعطل الرؤى التي من الممكن أن تقود إلى تغير أو إلى نمو وعي حقيقي، فوسائل الإعلام توظف لتنتج وعياً زائفاً[34].

إذن يرى ماركس أن هناك صلة قوية بين الملكية الاقتصادية ونشر رسائل إعلامية تؤكد على شرعية وقيمة المجتمع الطبقي ويؤكد علي أن المحتوى الإعلامي منظم

ومحايد، وتنشر وسائل الإعلام إيديولوجيا الطبقة المسيطرة اقتصادياً وتقدمها على أنها أفكار المجتمع بكل طبقاته، ونتاج لهذا كله تحدث محاكاة لهذه الإيديولوجيا من هؤلاء الذين لا ينتمون إليها ولا تعكس اهتماماتهم الحقيقية ولا تعبر عنها، وهذا هو قمة الوعي الزائف الذي يعيد إنتاج النظام الرأسمالي الغربي.

ويبني كوران وجورفيتش على فكرة ماركس ويطورونها، فيرى الاثنان أنه من أجل تحقيق ما سبق لابد من اختيار الأشخاص الذين لهم قوة الإقناع بحيث يكونون قادرين على تقديم هذه الأفكار والقيم في إطار مقنع وهؤلاء الأشخاص هم من أسماهم كوران وجورفيتش بمحترفي الإعلام (Media Professional)، وهؤلاء المحترفون مستقلون شكلاً فقط لكن في المضمون يعبرون عن الثقافة السائدة إن جاز لنا التعبير، وهنا يفتقد الجمهور المتلقي الإطار المعرفي السليم الذي يمكنهم من رفض ما يقدم أو صياغة مفاهيم أخرى(35).

ولقد طورت مدرسة فرانكفورت في مرحلة لاحقة من فكرة كيفية بقاء واستمرار علاقات السيطرة من خلال ميكانزم الثقافة وليس الاقتصاد فقط وأعطى رواد هذه المدرسة مفهوم صناعة الثقافة ثقلاً كبيراً في تحليلاتهم، وخرج من عباءة هذا المفهوم مفهوم آخر – لا يقل عنه أهمية وهو صناعة الإعلام (Media Industry)، الذي ظهر على يد هيرمان وشومسكي والذي يعني الصناعة التي تقوم على نموذج معين يكاد يكون أوحد للدعاية مرتكزاً على آليات السوق كما هي الحال في الولايات المتحدة الأمريكية(*).

وتم استخدام كلٍ من مفهومي صناعة الثقافة والإعلام في تحليلات مدرسة فرانكفورت لمحتوى الإعلام والرسائل الإعلامية، فنجد أدرنو وهوركهايمر يؤكدان على أن صناعة الثقافة أداة إيديولوجية تدمر الفرد وتنتج ما يسمى بالشخصية الزائفة (Pseudo Individuality)، ولقد طورا هذه الرؤية إلى ما يعرف في دراسات الإعلام بنموذج الحقن (Hypodermic – Needle) وتقوم فكرة هذا النموذج على أن وسائل الإعلام لها من القوة والتأثير ما يجعلها تستطيع أن تحقن (Inject) الجمهور برسائلها الإعلامية المحملة إيديولوجيا فيقعون فريسة لها.

ومن السهل لدى أدرنو وهوركهايمر حدوث هذا السيناريو بسبب أن جمهور المتلقين أصبحوا أكثر أتوماتية (More Atomized) معرضين للتأثيرات الخارجية خاصة ضغط الدعاية في وسائل الإعلام[36].

ويستكمل ماركيوز الرؤية السابقة بمناقشته للمجتمع ذي البعد الواحد – وهي تعد استكمالاً لرؤيته التي عرضنا لها في موضع سابق من هذا الفصل – فيرى أن الثقافة الاستهلاكية ثقافة مصنوعة يقع الإنسان في فخها عن طريق وسائل الدعاية والإعلان المتطورة فلا يدرك أنه متحكم فيه حيث التلاعب بالوعي واللاوعي أحد ميكانزمات السيطرة.

وتتحول كل المجموعات التي ليس لديها اهتمامات مشتركة – مادية على وجه الخصوص – إلى مجتمع ذي بعد واحد، له عدة سمات منها أنه يخلط الأوراق ويؤثر على البعد الإبداعي – حتى الكتاب المفترض بهم أنهم يخلقون وعياً وخيالاً له قدرة على إدراك حقائق الواقع يكونون إما مغيبين فكرياً أو يدخلون في مسألة خلط الأوراق ويقصدونها.

وتساعد وسائل الإعلام – بوصفها ميكانزم وأداة في تحول الإنسان والمجتمع إلى أن تسير في اتجاه واحد محدد سلفاً عن طريق آليتين أولاهما تقديمها للأوامر الموضوعة في صورة عقلانية، وثانيتهما وضع قوة وذكاء الإنسان وراء الحدود التقليدية للتخيل[37]. وانطلاقاً من ذات الفكرة يصيغ ميلز رؤيته عما أسماه مجتمع الكثرة(Mass Society)، فالأفراد لدى ميلز في المجتمعات الحديثة "مجرد زحام" أي عدد كبير من الأشخاص في حالة أتوماتية وخضوع ،وهنا تعتبر وسائل الإعلام أداة ذات فاعلية في تنظيم الناس في المجتمعات إلى مجموعات محددة (مثل الجماهير، الزبائن وغيرهم)، كما تعتبر وسائل الإعلام ميكانزم من ميكانزمات الضبط حيث إنها تنشئ علاقة من الاعتمادية بينها وبين المواطن العادي، بل ونوعاً من الثقة التي تسمح لها ببث رسائل – في اتجاه واحد للتدفق – تعرف مسبقاً أثرها على المواطن. وهنا بدلاً من أن يكون الإعلام أرضاً لمناقشات العامة يصبح لسان الطبقة المسيطرة، وفي الوقت الذي من المفترض فيه أن يربط الشخص مشكلاته الشخصية أو الخاصة بالسياق

الاجتماعـي يجـد نفـسه غارقـاً في مـشكلاته لا يجـد لهـا تفـسيراً لأنـه يفتقـد صـلتها بالأشـياء ولا يوجـد لديـه وعـي موضـوعي يـساعده عـلى تحويـل مـشكلاته الشخـصية إلى قـضايا ذات جـذور اجتماعيـة ويتحـول التعلـيم إلى وسـيط جمعـي (Mass Medium) لا يـصل بالإنـسان إلى وعـي حقيقي[38].

وتعليقاً على رؤية ميلز عن مجتمع الكثرة يرى كورن هاوزر أن الافتقاد إلى تنظيمات اجتماعيـة قوية مع عزل الأفراد أو اغترابهم يشجع مجهود الطبقة المـسيطرة عـلى الحـشد (Mobilize) وعـلى التلاعب [39](Manipulate)، والإعلام من وجهة نظر ميلز وهـاوزر وسـيط وأداة برسـائله الإعلاميـة يساعد على الحشد والتلاعب بالوعي أو تزييفه.

ويؤكد هابرماس على هذه الفكرة ويعرض رؤيته من خلال مفهـوم المجـال العـام(The public Sphere)، يقـول هابرمـاس إن هنـاك حالـة مـن إعـادة تواجـد للإقطـاع أسـماها الإقطـاع الجديـد (Refeudalization)، يمكن ملاحظته مـن التغـيرات التـي طـرأت عـلى المحتـوى الإعلامـي لوسـائل الإعلام، فالإعلام احتكرته التنظـيمات الرأسـمالية فـأثر هـذا عـلى دوره المحـوري والأسـاسي في كونـه ينشر ويذيع المعلومات في النطـاق العـام الأوسـع - ذلـك النطـاق الـذي يتكـون فيـه الـرأي العـام نفـسه، وأصـبح الإعـلام يمـلأ العقـول بالأشـياء الدونيـة(Low Common) مثـل الجـنس والفـضائح وأسلوب حياة المشاهير ومغامراتهم وغيرهم[40]، ولا يتطرق إلى كل مـا يخلـق وعيـاً أو يـساعد عـلى بناء رأي عام واع.

وانتقل الاهتمام في مرحلة لاحقة من مراحل تطور الرؤية المادية في مناقشة دور وسائل الإعـلام، إلى الاهتمام بتحليل وسائل الإعلام في الدول الكبرى ومنها أمريكا - التي اعتبرها الكثيرون - القطب الأوحد الذي يستحوذ على سوق المنتجات الثقافية والإعلامية إن جاز لنا التعبـير. وفي هـذه المرحلـة لابد أن نتطرق بشئ من التفصيل إلى رؤية هيربرت شيلر لأنها غاية في الأهمية.

يرى شيلر أن الأمبراطورية الأمريكية حلت محل البريطانية والفرنسية في القوة الاقتصادية، والعسكرية، والمعلوماتية، وإن أمريكا لا تورد منتجات إعلامية فقط بل تورد ثقافة وأسلوب الحياة الأمريكي [41]، يقدم شيلر تحليلاً مهماً في مقاله مديرو العقول (The mind Managers) لكيفية توظيف وسائل الإعلام لجعل قيم الأمريكان مكيفة مع الواقع. يرى شيلر أن "مديرو الإعلام الأمريكي يخلقون، ويديرون، ويهذبون، ويترأسون دائرة الصورة والمعلومات التي تحدد معتقداتنا واتجاهاتنا وسلوكياتنا، وعندما ينتجون الرسائل الإعلامية التي لا تنتمي إلى الواقع الخاص بالوجود الاجتماعي (Social Existence) يصبح مديرو الإعلام مديري العقول"[42].

إذن تخلق الرسائل الإعلامية التي تبثها وسائل الإعلام حساً زائفاً بالواقع الاجتماعي وتنتج وعياً لا يستطيع فهم الشروط الفعلية للحياة، هنا تصبح هذه الرسائل متلاعباً بها والتلاعب هنا يخدم بوصفه ميكانزم للسيطرة حيث التلاعب بالوعي يكون عن طريق التحكم في الأدوات المعلوماتية والفكرية على كافة المستويات، هذا التلاعب الذي يوظف – في سبيل الوصول لهدفه – أدوات كثيرة منها محطات الإذاعة وقنوات التليفزيون والصحف والمجلات وصناعة الأفلام وغيرها.

وهذه العملية كي تكون مقنعة للجماهير لابد لها أن تصاغ بنجاح وهذا يتم من وجهة نظر شيلر عن طريق أساطير مصاغة بعناية لكي تفسر وتقنع بشروط الوجود، ويحدد شيلر هذه الأساطير التي تدخل في تركيب المحتوى الإعلامي في خمسة أساطير هي:

أ- أسطورة الفردية والاختيار الشخصي:

والحرية لدى شيلر تم تعريفها بمفهومات فردية حيث إن الحرية الشخصية ظهـرت – جنبـاً إلى جنب – مع ملكية وسائل الإنتاج الخاصة ونتاج لوضع اقتصادي اجتماعي معين وهو مـا ينـتج عنـه الإشادة بالمرحلة التاريخية الراهنة وتقنين الملكية الخاصة.

ب- أسطورة الحياد:

لكي يكون التلاعب بالوعي ناجحاً لابد أن لا يكون هناك أي أدلة على وجود هذا التلاعب، لذلك لابد أن يؤمن الناس بحياد وموضوعية مؤسساتهم الاجتماعية ومنها المؤسسات الإعلامية والتعليمية وغيرها وأن الفساد والخطأ فردي وليس مؤسسياً.

ج- أسطورة الطبيعة الإنسانية الثابتة:

وفي هذه الأسطورة يعتمد مديرو العقول على إبقاء العامة بصفة عامة - والمثقفين بصفة خاصة - في حالة شك عن وضع الطبيعة الإنسانية هل هي ثابتة أم متغيرة وهو ما يعطل ملكة النقد لدى جمهور المتلقي إن جاز لنا التعبير.

د- أسطورة غياب الصراع الاجتماعي:

يقدم مديرو العقول المجتمع في صورة أنه متجانس (Social Harmony)، لا وجود فيه للـصراع الاجتماعي وتقديم الصراع علي إنه مسألة فردية في منشئها وفي ظهورها وذلك لأن التعـرض لجـذور الصراع الاجتماعية يكشف النقاب عن اللامساواة الاجتماعية.

هـ- أسطورة التعددية الاجتماعية:

الأسطورة الخامسة والأخيرة هي قمة التلاعب بالوعي الذي يكمن في إحساس الأفراد أن اختياراتهم الفردية لها مغزى وتؤخذ بعين الاعتبار في حين أن هذا غير صحيح، فالرسائل مخططة سلفاً وتقنيات الاتصال الحديثة تخلق الثقة في وجود مفهوم الاختيار الحر للمعلومات مع أنها تكرس الأوضاع وهذا يظهر جلياً في التليفزيون أكثر الوسائط الإعلامية قوة وإقناعا[43](*).

وفي نهاية مقاله نجد شيلر يؤكد على أن مهمة أفراد المجتمع هي محاولة فهم الأساطير الخمسة التي تدعم كياناً كاملاً من علاقات المصالح والتي تعتبر وسائل الإعلام ميكانزم مهماً وأداة في تكريسها.

أما الاتجاه المثالي فقد إنطلق في دراسة الإعلام من منطلقات مغايرة تماماً لنظيره، فلديه الإعلام متوجه ذاتياً ويصحح نفسه بنفسه، لذلك أغفل رواد هذا الاتجاه الحديث أي توجه إيديولوجي للإعلام، وركزوا على ما يدعم وجهة نظرهم سالفة الذكر.

وظهرت بذور التحليل السوسولوجي للإعلام في هذا الاتجاه لدى رواد مدرسة شيكاغو حيث ركزوا على وظيفة الرسائل الإعلامية في التأثير على آراء وأفعال الجمهور المتلقي بطريقة تخدم الأهداف الاجتماعية الموضوعة، لأن الإعلام – كمؤسسة - جزء من كل، وظيفته المساعدة في تحقيق أهداف المجتمع[44]؛ ومن الجدير بالذكر أن دراسات الدعايةpropaganda studies كانت إحدي إفرازات مدرسة شيكاغو وظهر هذا النوع من الدراسات في فترة ما بين الحربين العالميتين.

وقد ركز الاتجاه المثالي في مرحلة من مراحل تطوره في دراسة الإعلام على ما يمكن أن نسميه الوظائف الاجتماعية للإعلام، فالمؤسسات الإعلامية تكون الوعي وتدعَم قيم المجتمع – التي تتخذ صفة "الجمعية" – لذلك فالتماسك والولاء داخل هذه المؤسسات تقود إلى التكامل داخل المجتمع.

وقد كانت الوظائف الاجتماعية للإعلام حسب التحليلات المثالية متعددة وكثيرة لكن يمكن إيجازها في خمس وظائف أساسية كما عرض لها ماكجوايل وهم:

- الوظيفة الإخبارية:

وهى المعنية بتقديم معلومات عن الأحداث الجارية في المجتمع، وتسهيل استيعاب الأفكار الجديدة، وهي أيضاً التي تساعد الفرد على التكيف، وتطور وتشير إلى علاقات القوة.

- الوظيفة الثانية هي الربط:

وهي تعني بتفسير وتحليل والتعليق على معاني الأحداث والمعلومات، كذلك تقديم الدعم للسلطة وللمعايير المؤسسية وغيرها.

- الوظيفه الثالثه هى الاستمرارية.

فمن مهامها التعبير عن الثقافة المسيطرة والتعرف على الثقافات الفرعية، كذلك تشكيل وصيانة واحترام القيم الشائعة (القيم الجمعية).

- الوظيفة الرابعة هى الترفيه:

وهدفها تقديم التسلية وتقليل حدة الضغط أو التوتر الاجتماعي(Reducing Social Tension).

وأخيراً الوظيفه الخامسه هى التعبئة:

وهي تضع الذات الاجتماعية داخل نطاق السياسة، والتطور الاقتصادي، والعمل والدين أحياناً[45].

إذن الإعلام ورسائله الإعلامية لدى الاتجاه المثالي دائماً في خدمة الفرد والمجتمع وتعمل لصالح الاثنين، وفي المرحلة اللاحقة ظهرت تحليلات نيوكومب وهيرسش عن التليفزيون بوصفه من أهم الوسائل الإعلامية وظهر النقد الحاد لتحليلاتهما على يد بوستمان لتشكل نقطة فاصلة ظهرت كنتاج لها دراسات التأثيرات بجانبها المحافظ.

يرى نيوكومب وهيرسش أن التليفزيون وعاء ثقافي (Culture Forum)، وعامل أساسي وميكانزم في صياغة الفكر العام وذلك عن طريق الحكايات التي يرويها والمفاهيم التي يصيغها، كما أنه يدعم الهوية، ويدعو نيوكومب وهيرسش الأشخاص إلى اختبار وظائف التليفزيون بدلاً من الخوف من تأثيره – الذي غرسته المدرسة النقدية، فالتليفزيون به تعددية في طريقة العرض وهذا يتيح مساحة للجمهور لا متناهية من الاختيار بين البدائل[46].

وتعرضت رؤية نيوكومب وهيرسش إلى نقد شديد على يد نيل بوستمان في كتابه تسلية أنفسنا حتى الموت (Amusing Ourselves To Death)، ويرى بوستمان أن التليفزيون يشكل القيم الأمريكية عن طريق تغيير لهجة الخطاب العام وطبيعته كي يجعلنا نتحدث لغة واحدة هي لغة الترفيه.

وكان النقد الموجه للاتجاه المثالي بصفة عامة تعلو لهجته خاصة فيما يخص وظائف وسائل الإعلام – التي تظهر إيجابية دائماً – من خلاله، وبعده في دراساته وتحليلاته عن تحليل التأثير الذي يتركه الإعلام على جمهور المتلقين والغرق بدلاً من ذلك في تحليل الوظائف، وكان من أثر هذا النقد أن ظهر نموذج التأثيرات (Effects Model)، في الاتجاه المثالي الذي ركز على تأثير وسائل الإعلام والرسائل الإعلامية على المتلقين، واندرج تحت لواء نموذج التأثيرات السالف الذكر ثلاث مدارس غاية في الأهمية من حيث كم وكيف الدراسات التي قدمتها ومدى انتشار تفسيراتها لتأثير الإعلام، **هذه المدارس على التوالي:**

- الإمبيريقية التقليدية (Empiricist Tradition):

ظهرت هذه المدرسة في الولايات المتحدة الأمريكية وخرج من عباءتها المدرستان اللاحقتان، حيث طورتا من أفكارها، وهنا تجدر الإشارة إلي أن الإمبيريقية التقليدية ظهرت علي هيئة قسم ممول من بعض الأحزاب السياسية ورجال الأعمال لذلك صبغت توجهاتهم الشخصية العديد من الدراسات مما جعل النتائج تحيد عن الموضوعية من أجل خدمة هذه الطبقة.

رفضت الإمبيريقية التقليدية كل تراث مدرسة فرانكفورت في دراسة الإعلام، ووصفته أنه تشاؤمي يتجاهل العديد من الوقائع ويقصر العلاقات على أنها بين القادة ووسائل الإعلام ويفترض سلبية الجمهور، وانطلقت هذه المدرسة من رؤية مبسطة عن طبيعة بنية المجتمع وطبيعة الرسائل الإعلامية فلديها الإعلام يعكس المجتمع وفي ظل الديمقراطية يملك كل الناس والجماعات دخولاً متساوياً لمنتجات الإعلام.

وتعتمد هذه المدرسة على: تصنيف وعّد الجمهور في محاولة لقياس التأثيرات المباشرة للاتصال عليهم، وتوصلت الدراسه إلى ما يسمى بنموذج التأثيرات المحدودة (Limited effects paradigm)، الذي يؤكد على تأثير الإعلام الضعيف على الجماهير[47].

- الاستخدامات والإشباعات (Uses and Gratification)

تطورت – كما سبق وذكرنا – من عباءة المدرسة السابقة، روادها ميرتون ولازارسفيلد في أمريكا وكانز في بريطانيا، ولقد طور الثلاثة منهجاً علمياً ليتم استخدامه في البحوث الإمبيريقية للجمهور، وتبنت هذه المدرسة فكرة التأكيد على الدور النشط للمشاهد، فهو ليس بمتلق سلبي.

ومن داخل هذه المدرسة تطور نموذج يسمى بالتدفق الثنائي (Two Step Flow)، والذي يؤمن بأن الاتصال يمشي في خطين متوازيين فلا وجود لفكرة أن هناك من يرسل فقط ومن يتلقى فقط، فالمرسل يتلقى والمتلقي يرسل وهكذا[48].

- الجمهور النشط (The active audience)

تؤكد على نفس مسلمة مدرسة الاستخدامات والإشباعات وتنطلق من افتراض إيجابية الجمهور، فوسائل الإعلام لا يمكن أن تؤثر على شخص سلبي لأن الجمهور هو الذي يختار المادة الإعلامية التي يشاهدها ثم يقيمها من خلال بحوث الرأي العام[49].

وعلى الرغم مما أحدثته دراسات نموذج التأثيرات من انتشار وما تركته من تأثير إلا أن تركيز هذه الدراسات والتحليلات – المبالغ فيه على الجمهور بوصفه نقطة انطلاق جعلهم يهملون عوامل اجتماعية وبنائية لصالح عوامل أخرى فردية، كما أنهم اعتبروا الجمهور نفسه كتلة متجانسة ليس بينهم أي نوع من أنواع الفروق.

ولقد عرض ديفيد جنتليت إلى عشرة أشكال من دراسات الإعلام التي قامت تحت لواء نموذج التأثيرات المثالي والتي تحمل في طياتها عوامل قصورها، هذه الأشكال العشر كالتالي:

أولًا:

النموذج الذي يعتبر وسائل الإعلام – خاصة المرئية - سبباً في عنف الأفراد، وعادة ما يأخذ هذا النموذج وسيلة الإعلام نقطة تركيز متجاهلاً دور العوامل البنائية والاجتماعية بوصفها مسببات للعنف.

ثانًيا:

النموذج الذي يسيطر فيه على الباحث التوجه النفسي فيلقى اللوم على الضحية – كما أشار جنتليت– الذي يكون الفرد، ويتجاهل الظروف البنائية والمجتمعية التي يعيش فيها ويتأثر بها.

ثالثًاً:

النموذج الذي يخاف من تأثير المحتوى الإعلامي على القيم الجمعيـة، حيـث إن – داخـل هـذا النموذج – مضمون الرسائل الإعلامية قد يهدد الإجماع القيمي.

وهنا يعتمد الباحثون على حـصر محتويـات الـبرامج والـدراما التـي يظهـر فيهـا العنـف وذلـك لاختبار تأثيرها، أي يقيس التأثير بعد المحتويات.

رابعًا:

النموذج الذي يأخذ في تعريفه لأي مادة إعلامية بأحد حدين فاصلين (اجتماعـي/لااجتماعـي)، بحيث يكون العمل حاملاً لحكم قيمي إيديولوجي لعدم الاتفاق على كلا المفهومين.

خامسًا:

النموذج الذي يعتمد على الدراسات المكتبية فيقطع المادة الإعلامية من سياقها الموجـودة فيـه سواء بوصفها جزءاً من السياق الاجتماعي الاقتصادي أو بوصفها جزءاً من الإنتاج الإعلامي ككل.

سادسًا:

النموذج الذي لا يعطي وزناً – أو لا يستخدم على الإطـلاق أي حقـائق إمبيريقيـة، وينـتج عـن هذا النموذج دراسات تخطئ في تطبيق الإجراءات المنهجية.

سابعًا:

نموذج التأثيرات الانتقائي، الذي يختار مادة إعلامية معينة – عادة ما تكون الأفلام السينمائية أو الدراما – ليلقي عليها كل اللوم بوصفها مسببة لكوارث اجتماعية عديدة أولها العنف.

ثامناً:

النموذج الذي يفترض سذاجة الجمهور ويبني نتائجه على هذا الأساس ... (وهنا قد يقصد حديث شيلر عن النموذج الذي يفترض عدم قدرة الإنسان على هدم الأساطير الخمسة).

تاسعًا:

النموذج الذي لا يحاول فهم المضمون الكلي للرسالة الإعلامية لأنه يفصل تعسفياً محتواها عن بعضه (مثلاً يدرس كل مشهد درامي على حدة بعيداً عن السياق الدرامي الكلي وهكذا).

عاشرًا وأخيراً:

النموذج الذي يفتقر إلى إطار نظري موجه مما ينتج عنه العديد من الافتراضات غير المتسقة والنتائج المغلوطة[(50)].

بعد هذا العرض النظري لما يخص وجهات النظر المادية والمثالية بالنسبة إلى وسائل الإعلام (الوسيط)، يبقى عرض وجهات النظر المادية والمثالية فيما يخص الأداة (الدراما التليفزيونية).

5- **الاتجاهات النظرية في دراسة الدراما التليفزيونية:**

تعد الدراما التليفزيونية من أكثر أنواع الرسائل الإعلامية تأثيراً على جمهور المتلقين لما تتمتع به من خصائص وما تحظى به من قبول وساعات مشاهدة، مما يجعل تأثيرها جد خطير وله مدى واسع يتناسب مع درجة انتشارها.

والدراما التليفزيونية لدى الاتجاه المادي أحد عناصر البنية الفوقية لذلك فهي تتأثر بالخصائص البنائية للمجتمع وقد تكون إحدى الأدوات التي تستخدم لتكريس الأوضاع لصالح طبقات معينة أو لصالح إيديولوجيات معينة.

فمن الممكن استخدام ما بثته الدراما من قيم مثلاً كأحد الأسلحة للحفاظ على مكاسب طبقة معينة، وقد تبرز قيماً معينة وأفكاراً وتقدمها على أنها قيم وأفكار وأسلوب حياة المجتمع ككل، وعليه قد تخلق الدراما التليفزيونية واقعاً وهمياً يلهي الأفراد عن مشكلاتهم الاجتماعية الحقيقية وقد تخلق لهم حلولاً وهمية لمشكلات حقيقية أو حتى مشكلات وحلولاً وهمية – لنفس الغرض.

لقد أفرد مركز الدراسات الثقافية المعاصرة (CCCS) بجامعة برمنجهام جزءاً كبيراً من جهده البحثي لتحليل النصوص الإعلامية وكان ذلك على يد رواد من مدرسة علم العلامات بجناحها النقدي – والتي تأثرت في تحليلاتها بآراء مدرسة فرانكفورت في التحليل الاجتماعي للإعلام، والتي سبق الإشارة إليها.

وتبني هنا المركز – تحت إدارة ستيوارت هال رؤية نظرية تنص على أن النص الإعلامي بصفة عامة داخله معنى مفضل (Preferred Meaning) يضعه المنتج للرسالة الإعلامية. وقدم هال وزملاؤه نموذجاً يسمى التشفير/ اللاتشفير

(Encoding/decoding) ويقوم هذا النموذج على فكـرة مؤداهـا أن المعنـى الـذي يتوصـل إليـه الجمهور من خلال الرسالة الإعلامية يعتمد على عوامل عديـدة منهـا مـا هـو خـارج الرسـالة ذاتهـا وخاص بالمجتمع مثل ما أسموه الأطر الاقتصادية الاجتماعية (الطبقة - النوع - التعلـيم وغـيرهم)، ومنها الخبرة السابقة للشخص، وأخيراً السياق الذي تصاغ فيه الرسالة الإعلاميـة ذاتهـا (مثـل شروط الإدارة والإنتاج)[51].

ولفت نموذج هال وزملاؤه أنظار الباحثين إلى تحليل نوعيات محددة من الرسائل الإعلامية منها الدراما التليفزيونية، فالدراما يـساعدها عـلى توصـيل الرسـالة خصائـصها وخـصائص الوسـيط وهـو التليفزيون.

فنجد أن ريموند ويليامز يؤكد على أن التليفزيون بكل ما يقدمـه مـن رسـائل أصـبح جـزءاً مـن حياتنا وخبرتنا اليومية، وهكذا أغرى بالسيطرة على الخطـاب في هـذا الوسـيط وظهـر مـا يمكـن أن نسميه التدفق المخطط (Planned flow)، حيث يتغير نوعية التـدفق الثنـائي المفـترض وجـوده إلى تدفق أحـادي يهـدف إلى تحقيـق مكاسـب معينـة أو ترسـيخ فكـرة أو وضـع. والتليفزيـون سـحب الـشخص مـن التجربـة الاجتماعيـة العامـة واسـتبدل بهـا الاعـتماد عـلى رسـائله الإعلاميـة خاصـة الدراما[52].

إذن وطبقاً لرؤية ويليامز أصبح الشخص لا يستمد هويته من تجربتـه الاجتماعيـة النابعـة مـن واقعه الاجتماعي بقدر ما يستمدها من الدراما التليفزيونية بوصفها رسالة إعلامية (وأداة) بما فيهـا من واقع وهمي متخيل أو لنقل زائفاً.

ويضيف جون آليز أن هناك هدفاً مستتراً يـدعو إليـه التليفزيـون هـو حتميـة وجـود جماعـات تشترك في طابع واحـد مـن القـيم ومنظمـة في مجموعـات متـشابهة ذات اتجـاه واحـد (Pseudo)، والدراما التليفزيونية ميكانزم فعال وأحداثها أكثر تأثيراً من أحداث السينما لأنها جديـدة ومتجـددة كل يوم مما يخلق تواتراً يحدث تأثيراً أقوى على عكس الدراما السينمائية التي تنتهي فيها الأحداث في يوم واحد[53].

أما الاتجاه المثالي فقد ركز على وظائف الدراما الاجتماعية التي تساعد لدى هذا الاتجاه في خلق مجتمع متوازن خال من الكثير من المشكلات الاجتماعية والصراعات القيمية التي طالما كانت سبباً في التوتر الاجتماعي.

وينطلق الاتجاه المثالي من فكرة غاية في البساطة في دراسة الدراما مؤداها أن الدراما تعكس الواقع وتنقله بكل أمانة فهي تتأثر به وتؤثر فيه وهذا هو أول وأهم وظيفة من وظائف الدراما، إذن الدراما وإن جاز لنا التعبير فن موضوعي، حيث "تصور الدراما التليفزيونية والإذاعية مجتمعاً من الشخصيات تتلاقي وتتصارع وتتجاذب وتتنافر في بيئة اجتماعية يتحكم فيها عقلية جماعية مشتركة[54]".

ولدى الاتجاه المثالي تساعد خصائص الدراما على اضطلاعها بوظائفها، ومن هذه الخصائص اعتماد الدراما على الصورة وأسلوب الحكي بسلاسة وبساطة، وكذلك ارتباطها بالحبكة الدرامية وعناصر التشويق التي تجذب انتباه المشاهد، لذلك تستطيع الدراما – بما لها من خصائص – أن تقدم سلوكيات مرغوبة وتعّدل أو تغير أنماطاً أخرى غير مرغوبة فتربط الفرد بالكل الاجتماعي، وتعطيه تصّوراً للعالم الذي يعيش فيه بكل جوانبه وتوطد أواصر العقل الجمعي.

ويرى جورج براندت إنه قد تهتم الدراما بالقضايا العامة لكن هذا يتوقف على عدة نقاط منها ما يتعلق بمصداقية (Seriousness) الدراما نفسها وقدرة الكاتب على سرد الأحداث وتناوله لها، ويساعد على كل هذا قدرة الدراما على الوصول لعدد كبير من الناس واستخدامها لوظيفة الحكي (Story telling). وأعطى براندت مثالاً على حديثه بما يسمى بالدراما المميزة أو الموجهة (Quality Drama) (وهي ذلك النوع من الدراما الذي ظهر وتطور في إنجلترا وهي نوع من الدراما مخطط ليبث قيماً وأفكاراً معينة كانت كنسية في بدايتها للمساعدة في عملة التنشئة الاجتماعية واستمرت لفترة حتى تغيرت نوعيتها، واندثرت تقريباً بحلول السبعينيات)، وظهر نتاج ظروف اجتماعية وسياسية وكانت تحتوي على مفردات أخلاقية تعليمية أو رسالة يراد توجيهها إلى الجمهور وعادة ما كانت تؤدي الدور المنوط به. ويزكي براندت في طيات حديثه هذا النوع من الدراما حيث يعتبره مرآة للواقع وانعكاساً

لاهتمامات الناس، ويقود الأشخاص لنوع من البصيرة يفيدهم في علاقاتهم الاجتماعية والشخصية[55].

والدراما التليفزيونية في الاتجاه المثالي تسهم في نقل الثقافة إلى مختلف قطاعات المجتمع بطريقة لا تحتاج إلى مهارة أو إعداد، تنقلها إلى كافة الفئات الاجتماعية والمراحل العمرية والتعليمية بلا أي جهد، بل تعتبر الدراما المصدر شبه اليومي للشفاهية (Narrative)، في الثقافة المعاصرة، هذه الشفاهية تشكل وسيطاً وإطاراً -في ذات الوقت - يشكل هوية الأشخاص الفردية والاجتماعية[56].

كذلك للدراما دور مهم في معالجة المشكلات الاجتماعية بطريق غير مباشر، فالمادة الدرامية تتضمن مواقف بها العديد من المشكلات – التي تتشابه مع تلك الموجودة في الواقع – والتي تهدد القيم الاجتماعية لكنها قابلة للحل عن طريق العمل الجماعي.

فالدراما توضح نوعاً من الصراع داخل المشكلة الاجتماعية المعروضة، ذلك الصراع الذي ينتج عن عدم قيام أفراد معينين بالأدوار الاجتماعية التي حددها لهم المجتمع والتي يتوقع منهم سلوكاً معيناً[57].

ومن الجدير بالذكر أن التركيز على دور الدراما في تقديم حلول لمشكلات اجتماعية واقعية جزء من الرؤية العامة للاتجاه المثالي التي تؤكد على الدور الإيجابي لوسائل الإعلام عامة والتليفزيون ورسائله الإعلامية خاصة.

يقول بوجارت إن للتليفزيون سجلاً حافلاً في معالجة المشكلات الاجتماعية، وذلك في دراسة له أنه كان وسيلة فعالة في تغيير رد فعل المشاهدين إزاء كثير من المشكلات المجتمعية، بل إنه غير في مواقفهم ذاتها من اللامبالاة إلى الاهتمام بالمشكلات الخاصة بالمجتمع باعتبارها جزءاً من مرضه واعتلاله، والعمل على حل هذه المشكلات – لدى بوجارت – يخلق نوعاً من الوعي ويقدم صورة واقعية لمشكلات الأشخاص[58].

خاتمة:

يتضح لنا من العرض السابق كيف أن اختلاف النظرة إلى الوعي الاجتماعي بين الاتجاهين المثالي والمادي، أدى إلى اختلاف في كيفية تناول مكوناته (القيم الاجتماعية والإيديولوجيا)، كذلك إلى اختلاف في النظرة إلى وسائل الإعلام - بوصفها وسيطاً ينقل القيم والإيديولوجيا أو يساعد على انتشارها أو يشكلها، واختلاف النظرة إلى الدراما التليفزيونية بوصفها أداة.

فالاتجاه المثالي يؤكد على أسبقية الوعي على الوجود، فالوعي لديه يحدد كل ما عداه من ملامح الوجود الاجتماعي، لذلك فمكونات الوعي هي التي تحدد شكل البناء الاجتماعي الاقتصادي السياسي في مجتمع ما، فالقيم الاجتماعية عليها نوع من "الإجماع القيمي"، مستقلة ثابتة لأن عليها اتفاقاً ولها صفة الجبرية وتنشأ المشكلات الاجتماعية من تبني أفراد - ومجتمعات - لأنساق قيمية غير مناسبة، أما الإيديولوجيا المكون الثاني للوعي فيرى الاتجاه المثالي أنها هي التي تحقق توازن المجتمع والسلام الاجتماعي لأنها أفكار وتصورات ورؤى صفوة هذا المجتمع.

والإعلام لدى رواد هذا الاتجاه متوجه ذاتياً يحافظ من خلال رسائله الإعلامية على ثقافة المجتمع وقيمه الجمعية المتفق عليها، يخلق وعياً للأفراد باستخدام هذه الرسائل – ومنها الدراما التليفزيونية – ويقدم من خلالها حلولاً لمشكلات اجتماعية، يعكس الواقع ويخفف من حدة التوتر الاجتماعي وهو دائما في خدمة الفرد والمجتمع هو ومحتواه.

بينما انطلق الاتجاه المادي من حقيقة مؤداها أن الوجود الاجتماعي يشكل الوعي بكلا جانبيه وأن العلاقة بينهما علاقة تأثير وتأثر أي علاقة إيجابية وليست سلبية.

والقيم الاجتماعية لدى رواد الاتجاه المادي نسبية ومتغيرة، تتغير من مجتمع لآخر، وفي المجتمع الواحد من فترة أو حقبة تاريخية لأخرى، وإن كان تغير القيم بسبب تغير معطيات وشروط الوجود يكون بطيئاً نسبياً إلا أن هذا لا يعني بأي حال من الأحوال وجود قيم أبدية أو ثابتة، أما عن المكون الثاني من مكونات الوعي وأعني الإيديولوجيا فيرى الاتجاه المادي أن الإيديولوجيا الخاصة بالطبقة الرأسمالية المستغلة تلعب دور الداعم والمؤيد للميزات الطبقية الخاصة بهذه الطبقة لذلك فهي تحرف جزئياً الشروط التاريخية والاجتماعية للفترة التي يمر بها المجتمع لصالح هذه الطبقة – أعني الرأسمالية – لضمان صيانة مكانتها. لذلك فالإيديولوجيا بهذه الطريقة تحاول هدم أي محاولة لبناء رؤى بديلة قد تقود لكشف زيف اداعاءاتها.

ولكي تقوم الإيديولوجيا بعملها لابد لها من وسيط (وسائل الإعلام) وأداة (الرسائل الإعلامية ومنها الدراما). لذلك يرى رواد الاتجاه المادي أن الإعلام وسيط وميكانزم مهم يساعد على ترسيخ إيديولوجيا وقيم ورؤى العالم الخاصة بالطبقة المسيطرة على وسائل الإعلام – والتي عادة ما تكون هي نفسها المسيطرة في الواقع الاجتماعي، وتقوم وسائل الإعلام بمهمتها من خلال مجموعة من المحترفين الذين يقومون بإدارة العقول في الاتجاه الذي يجعلها تتكيف مع الواقع ومعطياته، ويبدأون في إنتاج مجموعة من الرسائل الإعلامية (منها الدراما) لا تنتمي إلى الواقع الأصلي ولا تكشف آلياته وميكانزماته، وهذا كله يعّطل الرؤى البديلة ويؤثر على الذات الناقدة ويزيف الوعي.

مراجع وهوامش

الفصل الأول

(1) سمير نعيم أحمد، النظرية في علم الاجتماع، دراسة نقدية، د.ن، ط5، 1993، أماكن متفرقة.
(2) سمير نعيم أحمد، قضايا اجتماعية، د.ن، 2006. ص ص11:10.
(3) المرجع السابق، ص 14.
(4) سمير نعيم أحمد، النظرية في علم الاجتماع، مرجع سابق، ص ص 93:75 أماكن متفرقة.
(5)- أنظر:

-Durkheim, individual and society, at:

http://www2.pfeiffer.edu/~fridener/des/ Durkheim/durkw2.html, 25-12-2006.

- Durkheim, general approach, at: http:// media. Pfeiffer. Edulridener

/dss/ Durkheim/durkwork.html, 30-12-2008.

(6) سمير نعيم أحمد، النظرية في علم الاجتماع، مرجع سابق، ص ص120:110.
(7) المرجع السابق، ص 195.
(8) أحمد أنور، أنساق القيم الاجتماعية وتأثرها بالتغيرات الاقتصادية والاجتماعية؛ دراسة لحالة مصر في الستينيات والسبعينيات، رسالة ماجستير، قسم علم الاجتماع، كلية الآداب، جامعة عين شمس، 1992، ص 16.
(9) سمير نعيم أحمد، النظرية في علم الاجتماع، مرجع سابق، ص ص 181:178.
(10) هذه الفكرة أوضحها ماركس بجلاء في: كارل ماركس، فريدريك إنجلز، الإيديولوجيا الألمانية، ترجمة: فؤاد أيوب، دار دمشق للطباعة والنشر، د.ت نقلاً عن:
أحمد أنور، أنساق القيم الاجتماعية وتأثرها بالتغيرات الاقتصادية والاجتماعية؛ دراسة لحالة مصر الستينيات والسبعينيات، مرجع سابق، ص ص 42:41.
(*) ناقش ماركيوز موضوع القيم الاجتماعية في مجمل أعماله لكن بصفة خاصة العقل والثورة والإنسان ذو البعد الواحد. يتحدث هيربرت ماركيوز – أحد أقطاب مدرسة فرانكفورت – عن القيم الاجتماعية في مجمل مناقشته لقضايا ومشكلات المجتمع الرأسمالي

(11) Marcuse, Herbert , one-dimensional-man, at:

http://www.marxists.org/reference/archive/ Marcuse/work/ one-dimensional-man/ch10.htm,31-1-2009.

(12) Little, Daniel, false consciousness: A brief explanation of Marx's conception of false consciousness, at:
http:///www. Personal.umd.umich.edu./~delittle /iess%20false%20 consciousness%20v2.htm, 21-7-2012

(13) Ibid, p. 1.

(14) Ibid, p.2.

(15) قيس الزبيدي في الإيديولوجيا والتعدد المفاهيمي في:
http://doc.aljazeera.net/Magazine/2010/03/201033/75857785758.html,24-8-2011.

(16) Gouldner.Alvin , theory and ideology ,social policy,march-april,1972, in:
http://www. Autodiacprjoct.org/other/ ideology=f5-htm, 27-4-2008.

(17) السيد الحسيني، نحو نظرية اجتماعية نقدية، نقلاً عن أحمد أنـور، النظريـة والمـنهج في علـم الاجتماع، د.ن، د.ت.

(18) Fellugo. Dino, modules on Althussser: on ideology at:
http://www.cla.purdu.edu/english/theory/marxism/modules/ Althussser ideologymainfarm, 13-4-2008.

(19) Little, Daniel, false consciousness: A brief explanation of Marx's conception of false consciousness,p.2.

(20) Altusser.louis ,ideology and ideological state apparatuses , at;
http://www.marxists.org/reference/archeive/altusser/1970/ideology.htm,18-5-2008.

(21) Ibid, p.4.

(22) Ibid, p.11.

(23) Ibid, p p.1:34 many places.

(24) Ibid, pp, 12:30

(*) أول من أشار إلي أن للإيديولوجيا وجوداً مادياً كان لينين، انظر عرضـاً لوجهـه نظـر لينـين حـول هذه النقطة في:

- Fellugo. Dino, modules on Althussser: on ideology ,p.2

(**) تأثر التوسير في عرضه لهذه النقطة بكتابات لينين المبكرة فأعاد قراءتهـا وأضـاف عليهـا الكثـير، حيث الإيديولوجيات تستنطق الأفراد ليشكلوا موضوعات، أنظر:

- Ibid, p.2.

(25) انظر:

-Fellugo. Dino, modules on Althussser: on ideology, p,2.

-Altusser.louis, ideology and ideological state apparatuses, pp.30:34.

(26) Chandler. Daniel, the constitution of the subject ,at:

http://www.aber.ac.uk/media/document/marxism/marxism06/htm,12-1-2007.

(27) Altusser.louis ,note on materialist theatre,at:

http://www. Marxists.org/reference/archive/ Altusser/1962/ materialist- theatre.htm,24-8-2011.pp 1:17.

(28) ibid ,pp 10:12.

(29) سمير نعيم أحمد، النظرية في علم الاجتماع، مرجع سابق، ص ص 107:73.

(30) المرجع السابق، ص 113 و ص118.

(31) أحمد أنور، النظرية والمنهج في علم الاجتماع، مرجع سابق، ص ص 7:6.

(32) في الواقع أن تومبسون (1990) وضع هذه الاستراتيجيات بطريقة غامضة ومبهمة وتتطلب جهداً لمعرفة خلفيته النظرية ورؤيته العامة وربطهما معاً بوجهة نظره التي صاغها في هذه الاستراتيجيات، لذلك فقد عانت الباحثة لوضع بعض التفسير المبسط لكل استراتيجية دون الإخلال بالمضمون المعقد واللغة الجامدة التي كتب بها الإستراتيجيات.

أنظر الاستراتيجيات كاملة كما عرضها تومبسون في:

Mass media: Ideology,

www.Culsock.ndirect.co.uk/Muhome/Cshtml1/Media/idealetlet.htm,12-3-2007, pp 3 : 8.

(33) المرجع السابق، ص ص 8:3.

(34) انظر:

-Macquail. Denis. Mass communication Theory: on introduction, Sage publication, 3rd Edition, 1994 ,p76.

- Chandler. Daniel, the constitution of the subject, at:

http://www.aber.ac.uk/media/documents/marxism/marxism06/htm,12-1-2007,p 1.

(35)The Marxist approach in. u.k at:
http://www.Cultsock.ndiract.Co.Uk/Muhome/Cshtml/Media/Marxuk,html,23-6-2008, p.1.

(*) مزيد من التفصيل حول مفهوم صناعة الإعلام في:

Media studies at:
http://en.wikipedia.org/wiki/Media-studies,11-2-2007

(36) أنظر:

-Mass media: Ideology at:
www.culsock.ndirect.co.uk/muhome/cshtml/media/idealetlet.htm,12-3-2007,p.1.
-Morley. David, audience research at:
http://www.Museum.tu/archives/etu/A/HtmlA/audiencersa/audiencerse/htm,15-1-2007,pp.1:3.
(37) Marcuse. Herbert, One- dimensional-man at:
http://www.marxists.org/reference/archive/Marcuse/works/one-dimensional-man/ch10.htm,31-1-2009,pp. 3:4.
(38) Mills. C. wright, The Mass society (in power Elite) at:
http://www.Thirdworldtraveler.com/book-excerpts/masssociety-pe-html,7-2-2009, p.9.
(39) Macquail. Denis. Mass communication Theory: on introduction,pp73:75.
(40) Kishan Thussu. Daya, international communication continuity and change, ornald pub, 2000,pp 70:71.
(41)ibid ,pp 51:62.
(42) Schiller. Herbert. I, The mind managers in:
Alexander. Alison & hanson. Jarice. Clashing views in Mass media and society, Mcgraw hill, 10th Edition, 2009, pp 4:12.
(43) ibid , pp.4:11.

(*) من الجدير بالذكر أن كتابات شيلر أثرت على تطور الدراسات في الاتجاه المادي وكانت نقطة ارتكاز في كثير من البحوث الخاصة بمدرسة التبعية في أمريكا اللاتينية والعالم، خاصة في التطورالخاص بصناعة الاتصال العالمي وعلاقته بقوة العولمة ومثال ذلك مفهوم أوليفر بويد بارين عن الإمبريالية الإعلامية(Media imperialism).

انظر عرضاً لأعمال مدرسة التبعية في:

Kishan thussu. Daya, international communication: Continuity and change, Arnold pub, 2000, p.63.

(44)Media studies at:

http://en.wikipedia.org/wiki/Media-studies,11-2-2007, p.2.

(45) Macquail. Denis. Mass communication Theory: on introduction , Pp 79:80.

(46) Newcomb. Harace & Hirsch. Paul m, television as a cultural forum in:

Alexander. Alison & Hanson. Jarice. Clashing views in Mass media and society, McGraw hill, 10th Edition, 2009,p p. 13:24.

(47)انظر عرض لهذه المدرسة في:

Op,cit , p.4.

(48) انظر عرض في:

Ibid, p.7.

(49) أنظر عرض في:

Ibid, p. 7.

(50) Gauntlett. David, Ten tings wrong with the effect Model at:

http://www.Theory.org.uk.effecthtm,5-1-2007, pp ,1:17.

(51) HansJ.philip, The advantages and limitation of a focus on audience in media studies at:

http//www.aber.ac.uk/media/student1/ph970/htm,10-4-2007,pp 6:8.

(52) Thornham. sue & Purvis. Tony, television Drama: Theories and identities, palgrave Macmillan, 2005, pp 2:4.

(*) رأت شيهان في تحليلها لمحتوى رسائل التليفزيون الإعلامية بصفة عامة أنه "قد يقدم إرضاء زائف لحاجات حقيقية، خالقاً أنماطاً من القبول والإذعان في المجتمع المغترب أساساً، كما أنه يشوه الإدراك ويخدر العقل بالمنتجات الإعلامية الخاصة به ويغرقه بالمثيرات ويستحوذ على القدرة على التصنيف والتركيب".

انظر:

-Sheehan. Helena, television as a medium of drama at:

http://www.comms.dcu.ie/sheehan/TV.htm,25-11-2006.

(53) Op, cit, p.6

(54) انظر:

سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف، الـدراما في الإذاعـة والتليفزيـون، دار الفجـر للنـشر والتوزيـع، 1999، ص 237.

(55) Thornham. sue & Purvis. Tony, television Drama: Theories and identities, pp 19:21.

(56) سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف، الدراما في الإذاعة والتليفزيون، ص 241.

(57) المرجع السابق، ص ص 243:242.

(58) المرجع السابق، ص 112.

الفصل الثاني

القيم الاجتماعية التي عكستها

الدراما التليفزيونية المدروسة

مقدمة:

سوف نعرض في هذا الفصل القيم الاجتماعية التي عكسها مسلسلا الحارة وزهرة وأزواجها الخمسة مع توضيح موقف المسلسل من القيمة نفسها وهل يرفضها أم يدعمَّها من خلال سياقه الدرامي، كذلك هل القيمة التي ظهرت في السياق الدرامي قيمة ذوي السلطة أم المواطنين؛ أي القيمة نفسها خاصة بمن، وهل ظهرت قيم معينة في مسلسل دون الآخر مع توضيح الأسباب وذلك كله في إطار مقارن يأخذ في الاعتبار اختلاف إيديولوجيا المؤلف في كلا العملين، وبالارتكاز على صحيفة تحليل المضمون- بوصفها أداة الدراسة- وأسس التحليل فيها.

وتجدر الإشارة إلى أنه تمت الاستعانة في تصنيف القيم في هذه الدراسة بتصنيف سمير نعيم للقيم الاجتماعية الذي عرض له في سلسلة أوراق بحثية كانت باكورتها عام (1983)(*)، ليوضح بها أثر التغيرات البنيوية في المجتمع المصري على أنساق القيم، و قداستعانت الباحثة بهذا التصنيف وبنت عليه واسترشدت به في وضع تعريف مبسط لكل قيمة وفي وضع مؤشرات دالة عليها يسهل منها التعرفَّ على القيمة.

ينبغي قبل العرض البانورامي للقيم الاجتماعية في مسلسلي الحارة وزهرة وأزواجها الخمسة أن نشير أولاً إلي مناخ كلا العملين وأحداثهم.

أولاً: مسلسل الحـارة

1- مناخ العمل:

تدور أحداث مسلسل الحارة داخل ديكور حي شعبي تم تصميمه داخل مدينة السينما في ديكور يشبه منطقة الإباجية بمصر القديمة؛ هذا الحي يضم أربع حارات رئيسية وستة فرعية كما يضم منازل متواضعة ومدرسة بسيطة ومحلات تجارية شعبية وشوارع ضيقة، استخدمت في المسلسل نوعية خاصة من الملابس تم شراؤها من منطقتي السيدة زينب ووكالة البلح وهي نفس الأماكن التي يشترى منها الشخصيات المهمشة ملابسهم، كما أن 90% من الممثلين لم يستخدموا المكياج بتاتًا أثناء التصوير [1].

يقول إسلام يوسف (مصمم ديكور وأزياء مسلسل الحارة) "كان من الضروري أن ابني الحارة كما هي موجودة في الحقيقة ووضعت في اعتباري أن يكون هناك توافق بين شكل بيوت الحارة من الداخل وشكلها من الخارج حتى يكون متاحًا للمخرج أن يتعامل بسلاسة داخل البيوت وخارجها، وقد ذهبت إلى منطقة الإباجية وشاهدت حواريها وبنيت حارة المسلسل بنفس شكل الطوب والمباني والسطوح والروح العامة، وتعمدت وجود حميمية وتواصل بين البيوت حتى لا تفصل الديكورات المتباعدة الممثلين، ففي الحواري تكون البلكونات والشبابيك الصغيرة بجانب بعضها والناس يقفون ويتحدثون من البلكونات، نقلت شكل أعمدة الإنارة في الحواري الحقيقية بتشوهاتها وأسلاكها المتربة والمتشابكة كما حرصت على وجود دجاج وبط وأوز أطلقتها في الحارة أثناء التصوير، وحرصت على وجود غيات الحمام فوق الأسطح في المشاهد الواسعة والمجمعة، حتى ديكور البيوت الصغيرة

جدًا كان مطابقًا لما هو موجود في الواقع فأحضرت "كنب بلدي" وقلل ومناضد صغيرة يوضع عليها التليفزيون الصغير[2] ".

ولقد تم تصوير المسلسل في أربعة أشهر وضم أكثر من 140 ممثلاً وممثلة.

ومن الجدير بالذكر أن المخرج سامح عبد العزيز استعان بعدد من الكومبارس من أهالي منطقة الإباجية الأصليين لإصباغ نوع من المصداقية على العمل وكان الأهالي سعداء بمشاركتهم في العمل وبتقديم نموذج لحارتهم في الدراما المصرية[3].

ولقد أثنى النقاد والصحفيون على مسلسل الحارة لما يقدمه من صورة واقعية غابت عن الدراما عقوداً طويلة مما جعل قناة بي بي سي تضعه ضمن أفضل عشرة مسلسلات على مستوى العالم لتوثيقه ورصده لمشكلات المجتمع المصري.

ترى حنان شومان أنه على مدى عقود كانت الحارة المصرية التي صورتها الدراما حارة نموذجية جميلة تريح المشاهد ولو مؤقتًا - على حد تعبيرها - وكانت أعمال مثل الشهد والدموع وليالي الحلمية وغيرها من أعمال أسامة أنور عكاشة ومجدي صابر وكرم النجار تضع المشاهد في حالة طمأنينة على مجتمعه. لكن مسلسل الحارة الذي كتبه أحمد عبدالله وأخرجه سامح عبد العزيز كان غير ذلك، وتستطرد أن التتر عبارة عن مشاهد تسجيلية لحواري القاهرة - ذلك التتر الذي ما إن ينته حتى يدخل المشاهد إلى عالم شديد الواقعية لتفاصيل حياة المصريين ساكني الحواري والأزقة، شباب ضائع بين المخدرات والفقر وشيوخ هدهم المرض وأحلام الستر التي قد لا تأتي للبنات، لا شيء في الحارة كاذباً ولا شيء يدعو للأمل فما بين التصور والفيلات وحمامات السباحة الموجودة في ديكور أغلب المسلسلات هذا المسلسل يحمل بصمات الفقر بصورة غير مسبوقة في الدراما المصرية[4].

وفي رمضان 2011؛ حاول التليفزيون المصري تقديم دراما تتناول الحارة المصرية مرة أخرى قيل عنها إنها تحاول استغلال نجاح مسلسل الحارة وتفتقد الحبكة الدرامية وتتلاعب بمشاعر الجمهور وتعتمد على سرقة الأفكار كما أن هذه الأعمال خرجت عن السياق وأهملت النص الجيد واهتمت فقط بالعمل على تحقيق أعلى الإيرادات[5].

2- الأحداث:

تدور الأحداث داخل حارة شعبية (ديكور المسلسل داخل الأحداث كان مشابهاً لمنطقة الإباجية بمصر القديمة ومشاهد التتر مأخوذة من الحارة الأصلية كما ذكرنا في موضع سابق) سكانها جميعاً من الطبقة الدنيا، ويعرض المسلسل من خلال الأحداث تفاصيل حياة مجموعة من الأسر هناك وأسلوب معيشتهم ذلك في طيات عرضه لقضايا ومشكلات اجتماعية خطيرة وربطها بأبنية ومؤسسات وسياسات اجتماعية قاصرة.

الأسر داخل الحارة في أحداث المسلسل تربطها علاقة صداقة وود وتكافل، فهناك أسرة صفية بائعة الخبز الأرملة والتي ليس لها معاش عن زوجها، ولديها ابنة وحيدة وهي صباح التي تزوجت من عبد اللـه الموظف السابق بالحي ثم سائق التاكسي بعد ذلك، وسكنت معه في غرفة وصالة إيجار جديد لضيق ذات اليد، و صباح هي نفسها التي ذاقت كثيراً في سبيل استخراج أوراق لأمها مريضة الفشل الكلوي لتحجز لها سريراً في المستشفى الميري، وما إن فرغت من جمع الأوراق والأختام وحجزت لها دوراً لانتظار سرير حتى ماتت الأم متأثرة بمرضها.

والأسرة الثانية أسرة المقدس ماهر وزوجته سعدية التي سارت في نفس طريق صديقتها صفية من مرض الفشل الكلوي واستخراج الأوراق وماتت معها في يوم واحد متأثرة بالمرض، بدون أن يراها ابنها عادل الذي هاجر منذ زمن للخارج وتزوج أجنبية ونسى والديه، ودون أن تحس بها ابنتها نادية التي كان يمنعها زوجها من زيارة والديها وكانت تطيعه.

وأسرة فتحي الذي تعرض لحادث أثناء عمله أثر على صحته العامة وعلى كفاءته كزوج وكان لا يقوى على شراء دوائه من الصيدليات لأنها تبيعه للسوق السوداء بمبالغ طائلة، وفتحي متزوج من سناء الذي أكل سعيد أخوها حقها في ميراث أبيها والتي اضطرت للعمل كخادمة لتفي باحتياجات الأسرة؛ زوج غير قادر على العمل ومعاشه بسيط وطفلان في المدرسة وعندما تتعرض للتحرش من صاحب الشقة التي تعمل لديه تلجأ للتسول.

كذلك هناك أسرة صلاح أمين الشرطة الذي يدرس في كلية الحقوق طامحاً في حصوله على ميزات ضابط شرطة وينجح في ذلك بعد أن يدهس أشخاصاً كثيرين ومبادئ في طريق هذا الطموح، ويتشدد في معاملته لأمه وأخته طالبة العلاج الطبيعي والتي تتزوج عرفياً من زميلها وعندما يكتشف صلاح يقتلهما بمسدسه الميري ويتم حبسه.

كذلك أسرة منى التي تتاجر بالمخدرات تحت مرأى ومسمع أمها، والتي يغتال صلاح أباها في هجمة على تجار المخدرات، ومنى يساعدها صلاح إحساسا منه بالذنب ومن أن تعرف بأنه قاتل أبيها حتى تنتقم منه بإفشاء سر أخته له ليقضى حياته وراء القضبان - طالما أن القانون لم يأخذ لها حق أبيها.

ويتعرض سياق العمل الدرامي للأستاذ تمام الموظف وخطيب الجامع المتشدد مع زوجته وابنته وابنه الذي يخرج من عباءته إلى الفن والغناء ثم يتركه، في الوقت الذي يعمل فيه تمام في قناة تليفزيونية دينية ويتزوج معّدة برنامجه ثم يطلقها ويرجع لزوجته وأولاده بمنظور وفكر مختلف.

وأسرة ليلي التي يتعدي سنها الأربعين ونظرة المجتمع لها ثم زواجها بزميل لها أصغر منها بخمس سنوات، وأسرة بركة صاحب محل الفراشة وابنه المشغول بجميلات الإنترنت، وأسرة د/ عطية الصيدلي الذي يبيع الأدوية التي تدرجها وزارة الصحة في جداول الحظر إلى موزعي السوق السوداء من أجل المكسب ويتزوج فتاة

صغيرة تمتص موارده المالية أولاً بأول، ولا يراعي في تصرفاته وحديثه – الملئ بالإيحاءات الجنـسية - ابنه الشاب طالب الصيدلية.

وأخيراً أسرة تهاني، الأب الأعمى الذي ليس لـه مـورد سـوى معـاش ضـئيل، والأم التـي كانـت في السابق تمارس البغاء لتجلب النقود التي يلعب بها زوجها القمار، وتهاني التي ترفض أن تكون صورة منها.

هذا بالإضافة إلى عدد من الشخـصيات التـي تـم اسـتخدامها داخـل الـسياق لتوضّـح قـضايا أو لتعطي مدلولات وسوف نعرض لها أثناء التحليل وعرض النتائج. يبقي أن نشير إلى أن المسلسل مـن إنتاج شركة بانوراما دراما.

ثانياً: مسلسل زهرة وأزواجها الخمسة

1- مناخ العمل:

فكرة المسلسل تدور حول فتاة تعمل كممرضة تتزوج من خمسة رجال بشكل متتابع، ويتجـول المسلسل بالمشاهد في عالم كبار الأثرياء ما بين فيلات ومنتجعات سياحية وقصور وشركات ورغـم أن المسلسل حقق نسبة عالية من المشاهدة بين المسلسلات الرمضانية المعروضـة في رمـضان 2010، إلا أن العديد من الآراء أرجعت ذلك إلى استخدام مؤلف المسلسل مصطفى محرم لما أسموه "بهـارات" للعمل منها ملابس ومكياج شخصية العمل الرئيسية (زهـرة) المبـالغ فيهـا، وكـذلك بعـض المـشاهد الساخنة.

وجه العديد من الكتاب والنقاذ والصحفيون انتقادات حادة إلى المسلسل، فهو يـسيء إلى صـورة المرأة المصرية ويبعد بالمشاهد بعدًا شديدًا عن الواقـع الفعـلي لهـذه المـرأة المكافحـة التـي تعـيش تحت خط الفقر، المسلسل هدفه تجاري بحت ويجمع النقاد والصحفيون والأدباء عـلى أنـه نـسخة من مسلسل الحاج متولي في تقديمه للمرأة عـلى أنهـا سـلعة وفي الـسيناريو البعيـد عـن الواقـع في المجتمع المصري.

يرى فاروق جويدة الشاعر والصحفي أن المسلسل أهدر قيمة المرأة المـصرية وقـدمها في صـورة مخجلة فيقول "امرأة تجمع خمسة أزواج في وقت واحد وتنتقل بينهم مثل قطـط الـشوارع لتقـدم أحط صور المرأة سلوكًا وأخلاقًا، منذ أعوام ثارت الدنيا ضد مسلسل سمح بتعدد الزوجات وكان الرد عليه مسلسل يحمل دعوة صريحة لتعدد الأزواج بالنصب والتحايل والتدليس، هل هذه هـي المـرأة المصرية المكافحة التي تقـف بالـساعات أمـام طـابور العـيش والميـاه وبقايـا أجنحـة الـدجاج التـي

تشتريها للأبناء، هل هذه هي الممرضة المسكينة التي تسهر الليالي في المستشفيات الحكومية ببضعة جنيهات لترعى المرضى الفقراء"[6].

ويتفق معه في الرأي أحمد مصطفى في أن المسلسل يصور المرأة على أنها سلعة رخيصة ويشوه صورتها ويسيء إلى مهنة من المهن السامية هي مهنة الممرضة حيث ظهرت البطلة التي تمتهن هذه المهنة – في صورة انتهازية تتخذ طرقًا ملتوية للوصول إلى ما تريد[7].

وأشارت العديد من الكتابات إلي أن المسلسل يتجاهل قضايا ومشكلات المجتمع المصري بل ويصر على عدم وجود بعضها من خلال سياق شاذ وغريب، يقول محسن الصفار إن المسلسل يتجاهل مشكلة العنوسة الموجودة في المجتمع العربي بصفة عامة فالمرأة تتزوج خمسة رجال أي لديها الفرصة في التعدد على عكس الواقع تمامًا ويتندر أن المسلسل يقع في إطار نوعية الخيال العلمي [8].

ويرى طارق الشناوي الناقد السينمائي أن المسلسل لا يعبر عن أي فئة في المجتمع المصري ولا يعرض لأي مشكلة اجتماعية لأنه لو كان يريد ذلك لاختلفت المعالجة، ويؤكد نبيل عبد الفتاح بمركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بمؤسسة الأهرام علي أن هناك ما أسماه إعادة إنتاج التفاهة في التليفزيون وهو ما يعبِّر عن انحطاط في الوعي، فالمسلسل لا يناقش أي من مشاكل وقضايا مصر، وهذه النوعية من العلاقات غير موجودة حتى في الدول الغربية[9].

وصنف الأديب يوسف القعيد مسلسل زهرة وأزواجها الخمسة بأنه يتبع المنطق التجاري الصرف فالمؤلف اختار فكرة غير شائعة لتجذب فضول المشاهد وهذا غير نوعية المسابقات التي كانت ترصد هدايا وميزات لمن يكتشف الزوج الخامس للبطلة قبل نهاية الأحداث. ودافع السينارست مصطفى محرم مؤلف المسلسل عن عمله الدرامي بأنه حاول كشف ثغرات في قانون الأحوال الشخصية وأن السيناريو تم عرضه على الأزهر الشريف قبل التصوير وتمت الموافقة عليه، كما تم عرض ذات السيناريو على مستشار قانوني كان رئيساً لمحكمة من أجل مراجعة النقاط القانونية الخاصة بالسياق الدرامي للمسلسل[10].

2- الأحداث:

على عكس مسلسل الحارة، تدور أحداث المسلسل حول شخصية واحدة محورية وهي زهرة الحاصلة على دبلوم التمريض والتي تعمل في مستشفى بسيط وتسكن حارة شعبية وهي من الطبقة الدنيا، تعيش مع والدتها الأرملة وأخيها خليل – الأخ الأكبر متعاطي الحشيش والذي يعيش على جزء من مرتبها، تأخذ زهرة باقي الأدوية التي يتركها مرضى الإقامة في المستشفى بعد شفائهم وتبيعها لأهالي حارتها بسعر أرخص من الصيدلية لتكسب منها، وهي وأسرتها لديهم تطلعات مادية كبيرة، ويعرض المسلسل إلى أنها تقبل أي شئ يمكن أن يّدر عليها مالاً طالماً بعيداً عن ممارسة البغاء، تتعرض زهرة إلى حادث اغتصاب في بداية حياتها العملية وقبل أن تتزوج زوجها الأول جلال الذي كان يعاملها معاملة سيئة، ثم تتزوج فرج التاجر ورجل الأعمال الذي يكبرها بسنوات كثيرة وله زوجتان و6 ابناء فتيات – وتزوج وطلق كثيراً - وتشترط عليه اشتراطات مادية كثيرة لتتزوجه ويقبل هو بها، وعندما يدخل السجن في قضية مخدرات تطلب الطلاق وتأخذه بحكم محكمة وتأخذ من مال فرج ما يكفيها هي وابنها بالتوكيل الرسمي وتعمل سيدة أعمال، ثم تتزوج ماجد الطيار وما إن يموت في حادث طائرة حتى تتزوج فريد زميله ومهندس الطيران والذي يعد زوجها الرابع.

وعندما يكسب فرج استئناف الطلاق تجد نفسها في مشكلة كبيرة فزواجها من ماجد وفريد يعتبر باطلاً، ذلك قبل أن تعلم أن جلال زوجها الأول ردها إلى عصمته قبل انقضاء العدة، وندخل في فوضى قانونية وكثير من التداخل في الأحداث التي بها

العديد من المغالطات القانونية، ينتهي بتحرر زهرة من الكل وبحثها عـن الـزوج الخـامس وهـو في الأحداث مخرج سينمائي.

وعلى هامش الشخصية المحورية تظهـر العديـد مـن الأسر الـذي أخـذت دوراً هامـشياً بجانـب الشخصية المحورية، ومنها أسرة الحانوتي وزوجته وابنته زوجة خليل شقيق زهرة الطـامعين في مـال زهرة بعد أن أصبحت سيدة أعمال، وزوجات الحاج فـرج المـصرية والـسورية وصراعهـما معـاً ومـع زهرة على فرج، وأسرة فوزي المحامي الخاص بزهرة وأول راغب في الزواج بها وأمه صديقة أم زهرة، والعديد من الشخصيات التي كانت ضرورة لسير الأحداث في العمـل الـدرامي منهـا نـوال سـكرتيرة زهرة وصديقتها التي تزوجت ماجد عندما رجع فاقداً الذاكرة، ومنتصر سكرتير فـرج، وكـمال عميـل رجل الأعمال الفاسد وغيرهم.

يبقى أن نشير إلى أن المسلسل من إنتاج مشترك بين قطاع الإنتـاج باتحـاد الإذاعـة والتليفزيـون، وشركة عرب سكرين، وشركة الراي للإنتاج.

القيم الاجتماعية

كما عكستها الدراما التليفزيونية المدروسة

أولًا: قيم الأستهانة:

قيم الاستهانة هي منظومة عامة من القيم الاجتماعية ذات الطابع السلبي وهي جـزء لا يتجـزأ من ثقافـة الاسـتهانة؛ تلـك الثقافـة التـي تعتـبر مـن أخطـر معوقـات التطـوَّر في المجتمـع المـصري، وارتبطت مصطلحات قيم وثقافة الاستهانة بسمير نعيم حيـث إنـه كـان لـه الـسبق في اسـتخدامها لتحليل واقع المجتمع المصري سوسيولوجياً قبل ثورة 25 يناير 2011، ولب ثقافة الاستهانة – بقيمها المعبَّرة عنها هو عنصر الهدر، هدر الإمكانـات والمـوارد وغيرهـا، كـما يـدخل فيهـا عنـصرا التجاهـل والاستبعاد [11].

ويرى سمير نعيم أن الاستهانة بموارد مصر المادية وثرواتها وبالمصلحة العامة وبالإنسان وسلامته وصحته وكرامته وآدميته وصولاً إلى الاستهانة بالفن والذوق والجمال والوقـت[12]. وهنـا تـأتي نقطـة مهمة لابد من الإشارة إليها، وهي أن الاستهانة - كما أشار لها سـمير نعـيم - مؤسـسية إن جـاز لنـا التعبير – أي استهانة مؤسسات وأجهزة بفرد، ولكنها تؤدي إلى استهانة الفرد بحياته وكل مـا يخـصه في وقت لاحق، "لإن قيم الاستهانة ذات طابع سلبي فهـي تـؤثر عـلى النـاس وسـلوكياتهم بـإختلاف مواقعهم من السلطة، نوعهم، ديانتهم وغيرها"[13].

"فالمصدر الأساسي لقيم وثقافة الاستهانة هي مؤسسات المجتمـع ذاتـه فـالمفترض أن الحكمة هي عقل المجتمع؛ فهناك أمـور لا يقـدر عليهـا سـوى الدولـة وأجهزتهـا، وعندما تهمل الدولة وظيفتها تصبح مستهينة بمواطنيها وسـلامتهم وحيـاتهم، وأحـد أسباب الاستهانة من الدولة هو سيادة قيم الفساد وتغلغله داخل مؤسـسات الدولـة

وعملية الاستهانة المعممة من الدولة وأجهزتها بالمواطنين تخلق بداخلهم الاستهانة بسلامتهم وحقوقهم وحياتهم أيضاً"[14].

وقيم الاستهانة التي تشكَّل في مجملها ثقافة الاستهانة لها عدة مؤشرات [*] تدل على وجودها؛ هذه المؤشرات ظهر بعضها في السياق الدرامي لكلا المسلسلين وظهر البعض الآخر في واحد دون الآخر كما سنعرض لاحقاً، ونستطيع القول إن قيم الاستهانة التي ظهرت في السياق الدرامي لمسلسل الحارة كانت ذات طابع مؤسسي؛ فهي متأصلة في أبنية المجتمع ومتغلغلة في مؤسساته نتيجة الفساد المنتشر بها، وبينهم علاقة جدلية فالاستهانة ترتبط بشكل الأبنية ومؤسسات المجتمع والحقبة في ظهورها واستمرارها؛ ذلك الاستمرار الذي يكرس هذه الأبنية وشكل المؤسسات؛ ونجد في السياق الدرامي لمسلسل الحارة أنه عندما تظهر استهانة فردية – تظهر كنتاج للاستهانة المعممة التي كانت تسود المجتمع في مرحلة ما قبل ثورة 25 يناير؛ أي أن الاستهانة الفردية إحدى نتائج الاستهانة المؤسسية – كما ذكر سمير نعيم بكلمات أخرى في كتاباته.

أما في مسلسل زهرة وأزواجها الخمسة فنجد أن السمة الغالبة على قيم الاستهانة في السياق الدرامي أنها ذات صبغة فردية؛ حيث دائماً ما تكون الاستهانة صفة في بعض الشخصيات وليس في المؤسسات، وسوف نتناول مؤشرات قيم الاستهانة بالتفصيل في إطار مقارن بين كلا العملين الدراميين.

1- الاستهانة بسلامة الإنسان وصحته:

أ- صرف صحي سيئ ينشر الأمراض خاصة في المناطق والأحياء الفقيرة.

ظهر هذا المؤشر في السياق الدرامي لمسلسل الحارة – في أكثر من مشهد – ليوضح مدى تهميش الدولة لهذه الأحياء في وضعها للسياسات الاجتماعية، ومدى الاستهانة بسلامة وصحة المواطنين الفقراء المنتمين لهذه الأحياء.

- "إرمي يابني شوية تراب على المية دي".

- "مفيش فايدة الماسورة عايزة تتصلح".

- "عشم إبليس في الجنة، ماسورة إيه اللي تتصلح هو فيه حاجة في البلد دي لما تبوظ بتتصلح!!".

ونجد أن هذا الحوار يظهر على خلفيَّة تمثل المدخل البسيط للحارة الذي يغوص في مياه الصرف الصحي والأهالي يضعون "حجارة" للمرور عليها للدخول لبيوتهم بصعوبة بالغة وسط تأفف شخوص العمل الدرامي من الرائحة القذرة والحشرات التي تملأ المكان جراء هذا الوضع.

ظهر هذا المؤشر في إطار رافض في السياق الدرامي وكاشف لعوار السياسات الاجتماعية، في حين لم يظهر هذا المؤشر في السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة رغم أنها كانت تسكن – في أول الأحداث – في حارة تشبه تلك في مسلسل الحارة لكنها كانت دائماً نظيفة؛ ومن الجدير بالذكر أن بعض المشاهد الخاصة بسوء أحوال الصرف الصحي في السياق الدرامي لمسلسل الحارة كانت من الواقع فعلاً على عكس الحارة التي كانت تقطنها البطلة في السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة التي كانت عبارة عن ديكور مصنوع يختزل فيه المؤلف الحارة في بعض الأروقة الضيقة والبيوت التي لا تزيد علي ثلاث أدوار فقط، كما أن الأرض معبَّدة ويسهل دخول السيارات إلى الحارة في مسلسل زهرة بسهولة ويسر.

ب- عدم وجود مياه شرب نظيفة:

ظهر هذا المؤشر من مؤشرات قيم الاستهانة في السياق الدرامي لمسلسل الحارة لنفس أسباب ظهور المؤشر الأول، وليستكمل صورة عدم الاهتمام بتوصيل المياه النظيفة والصرف الصحي للمناطق البسيطة أو الفقيرة بوصفها صورة من صور عوار السياسات الاجتماعية الموجودة آنذاك، وظهر هذا المؤشر – هو الآخر – في إطار رافض داخل السياق الدرامي لمسلسل الحارة.

- "المية المتلوثة هي السبب ده أنا لما باجي أشرب باشم ريحة مجاري".

- "الكلى مش سيباني في حالي".

- "المية يا أم صباح هي السبب، اقعدي اشربي شاي".

- "شاي؟ طب ماهي مية برضه".

- "بس على الأقل دي مية مغلية".

- "لا يابا دي مية شرب نضيفة]مياه معبأة في أواني بلاستيك مغطاة[، استحمي إنت من مية الحنفية".

- "عايزني استحمي بمية مجاري؟ مش كفاية بنشربها بقالنا 6 شهور".

- "اللـه.. ما كل الحارة بتعمل كده يابا".

وهذا المؤشر من مؤشرات قيم الاستهانة ظهر في أكثر من مشهد ليؤكد على حالة التدهور الكيفي في نوعية مياه الشرب وغياب شبكة صرف صحي مطورة وهو شيء يرتبط بالمناطق الفقيرة، على الرغم من أن توفير مياه نظيفة وصرف صحي آمن حق لكل إنسان كما نص تقرير التنمية البشرية الصادر عام 2005.

لم يظهر هذا المؤشر نهائياً في السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة.

ج- عدم وجود رعاية صحية أو صعوبة الحصول عليها:

عرض السياق الدرامي لمسلسل الحارة إلى هذا المؤشر كذلك – في إطار رافض وأوضح العناء الذي يتكبده أفراد الطبقة الدنيا في سبيل حصولهم على رعاية صحية مجانية؛ تلك الرعاية التي عادة ما تكون مشروطة بكم هائل من الشروط ويعرقلها الروتين مرات عديدة، وأكد السياق الدرامي للمسلسل من خلال عرضه لهذا المؤشر إلى عدم مجانية هذه النوعية من الرعاية الصحية كليَّة وأكد على تدهورها.

ومن الجدير بالذكر أن جزءاً كبيراً ومحورياً في أحداث مسلسل الحارة دار حول هذا المؤشر ليوضح لنا كيف تستهين السياسات الاجتماعية الخاصة بالصحة بحياة هذه الشريحة من أفراد المجتمع، فمن خلال الأحداث نجد سلسلة من الموافقات لحجز سرير من أجل إجراء عملية لصفية بائعة الخبز وصديقتها سعدية إلى الدرجة التي يودي المرض فيها بحياتهما وهما منتظرتان دورهما للحصول على سرير في المستشفى الأميري.

- "صباح ياقلبي مدوخنها في الوزارة ولسه ما إدوهاش الموافقة".
- "لأ ولسه، ده بعد الموافقة هيقولوا استنوا الدور على ما يفضى سرير".
- "وماله ياختي نستنى..إنت وراكي حاجة".

ونجد أن السياق الدرامي لمسلسل الحارة في عرضه لمؤشر عدم وجود أو غياب الرعاية الصحية أو صعوبة الحصول عليها يتعرض لنقطتين غاية في الأهمية في إطار رفضه لهذا المؤشر؛ الأولى: أن انخفاض المستوى الاجتماعي الاقتصادي يرتبط بعدم حصول الفرد على رعاية صحية جيدة ويرتبط بالتدهور الكيفي في مستوى هذه الرعاية، الثانية: تناول الآخر المختلف في الديانة من خلال السياق الدرامي؛هذا التناول الذي أكد على أن الكل سواء في إهمال السياسات الاجتماعية الخاصة بالصحة لهم ذلك الإهمال الذي يرتبط بكون هؤلاء من الطبقة الدنيا الفقيرة أي أن تناول الآخر جاء ليكمل الفكرة بأن الاستهانة لا تفرق بين الناس طالما كلهم فقراء كما سبق وذكرنا، وهنا يوضح السياق الدرامي العلاقة الجدلية بين الافتقاد للرعاية الصحية الجيدة والوضع الاجتماعي الاقتصادي للفرد.

يقسَّم سمير نعيم نوعية الخدمات الحيوية التي لابد للمواطنين مـن الحـصول عليهـا إلى نـوعين من الخدمات عامـة وخاصـة، ويـصف العامـة بالـسوء الـشديد والتـدهور المـستمر. أمـا الخـدمات الخاصة]مثل الرعاية الصحية والمواصلات والتعليم وغيرها[فترتبط بالقدرة الماليـة للـشخص، وهـي التي تحدد له نوعية الخدمات التي يتلقاها من علاج ودواء مناسب وغيره(15).

وهنا نجد السياق الدرامي لمسلسل الحـارة يعـرض التـدني الـشديد للقـدرة الـشرائية للطبقـة الدنيا الفقيرة من سكان الحارة التي تصل إلى عدم القـدرة عـلى شراء الـدواء، وعـدم القـدرة عـلى الدخول في منافسة مع مافيا السوق السوداء لتجارة الأدوية خاصة تلـك المحظـور تـداولها خـارج الروشتة الطبية.

- "طلبك مش موجود يا عم فتحي، الدوا اللي أنت عاوزه داخل جدول أول وممنوع"

- "جدول ايه يابني، إذا كانت العيال المدمنة بتصرفه بكل سهولة وأنا معايا روشتة ومش عـارف أصرفه".

ومن المتوقع أن تحرم هذه الطبقة من نوعيات الأدويـة التـي تـستخدم في صـناعتها تكنولوجيـا مطورَّة لأنها تتطلب قدرة شرائية معينة تكون مرتفعة على متوسـطي الـدخل (**)، فـما بـال الطبقـة الدنيا الذين لا يقدرون على شراء الأدوية العادية.

لم يظهر هذا المؤشر – عدم وجود رعاية صحية أو صعوبة الحصول عليها – في الـسياق الـدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة، ذلك السياق – الـذي أشـار عـلى اسـتحياء لوالـدة زهـرة المريـضة بمرض لم يذكره – إذا ما اشتد عليها ذهبت لتلقي الرعاية الصحية بكل سهولة رغم أنهم أسرة فقيرة، وصور السياق المستشفيات الأميرية على أنها مستشفى خمس نجوم، نظيفة وكل مريض على سريـر والتمريض ممتاز على عكس الواقع؛ يبقى أن تشير إلي أن تجاهل السياق الدرامي لزهـرة وأزواجهـا الخمسة للمؤشرات الدالة على الاستهانة بسلامة الإنسان وصحته تسليم ضمني بعـدم وجـودهم في الواقع الاجتماعي.

2- الاستهانة بآدميه الإنسان وحياته.

يمكن قياس هذا المؤشر من خلال الحوادث المختلفة كما عرض لها السياق الدرامي؛ ورؤية المسلسل حول من المسئول عنها؛ نجد في السياق الدرامي لمسلسل الحارة ظهر هذا المؤشر من خلال إشارة المؤلف لحادث قطار العياط (حادث قطار العياط كان في أكتوبر 2009 حيث تصادم قطاران في منطقة العياط على طريق القاهرة-أسيوط وأدى إلى مقتل 30 شخصاً وإصابة آخرين) ؛ حيث صوَّر لنا كيف أن أهالي الحارة اصطفوا أمام قسم الاستقبال والحوادث في المستشفى الأميري في طابور وزحام شديد منتظرين سماع أي أخبار عن ذويهم من ضحايا القطار، وصوَّر السياق الدرامي في مشهد غاية في الصعوبة كيف ظهر شخص من داخل المستشفى لينادي من خلال ورقة بيده على أسماء بعضها لمصابين في الطوارئ والبعض الآخر لأشخاص لقوا مصرعهم لينقسم الأهالي إلى فريقين فريق يتسلَّم مصابيه من الطوارئ والآخر يتسلَّم الموتى في مشهد يوضح الاستهانة الشديدة بآدمية الإنسان ومن قبلها حياته.

ولكي يكمل مؤلف الحارة رؤيته الرافضة لهذا المؤشر... يعرض السياق الدرامي لحالة ماهر الذي كان من المصابين في حادث قطار العياط والذي أصبح قعيداً على كرسي متحرك ويؤكد السياق على أن الاستهانة مؤسسية وليست فردية في جزئية تصويره لرحلة ماهر في سبيل الحصول على تعويض في الوقت الذي تمرض فيه زوجته وتحتاج إلى زرع كلى في ربط ما بين الاستهانة بآدمية الإنسان وحياته والاستهانة بسلامته وصحته لتكتمل شيئاً فشيئاً منظومة قيم الاستهانة ذات الجذور المؤسسية.

ولقد ركز السياق الدرامي على حادث قطار العياط بالذات كنموذج ليوضح أن هذه النوعية من الحوادث سببها خلل وعوار مؤسسي.

أما في مسلسل زهرة وأزواجها الخمسة فقد ظهر مؤشر الاستهانة بآدمية الإنسان وحياته لصيقة بالفساد الفردي الذي لا يحتاج إلا إلى جهد أفراد لمواجهته والقضاء عليه؛ فظهرت في حوادث القتل أو الشروع فيه والتي عادة ما ارتبطت في السياق الدرامي بمجموعة من رجال الأعمال أو ذوي النفوذ الفاسدين الذين يؤكد السياق في مشاهد عديدة على أنهم قلة غير شريفة أو منحرفة.

والسياق كان رافضاً لوجود هذا المؤشر - ذلك الرفض الذي يحمل في طياته رفض شخصيات تهدد كيان وسلام المجتمع وليس رفض سياق اجتماعي معيب، فالمؤشر يبعد في مسلسل زهرة وأزواجها الخمسة عن السياق المؤسسي أو الإطار المؤسسي كلية.

- "فيه واحد عاوزني أقتل الحاج فرج أبو اليسر".
- "هتنفذي إزاي وبأي طريقة".
- "أديله حقنة هوا وهيدوني 2/1 مليون جنيه".

3- الاستهانة بكرامة الإنسان وأمنه:

اختلفت المؤشرات الدالة على وجود استهانة بكرامة الإنسان وأمنه في كلا المسلسلين؛ فكل منهما كان له مؤشراته حسب رؤية المؤلف وإيديولوجيته.

ظهرت الاستهانة بكرامة الإنسان وأمنه في السياق الدرامي لمسلسل الحارة من خلال مؤشرين غاية في الأهمية:

المؤشرالأول:

سوء معاملة أفراد الشرطة للمواطنين وظهرت في طريقة معاملة ممثل الشرطة في السياق الدرامي (أمين الشرطة) لبعض الأشخاص أثناء فض شجار نشب بينهم وكيف أن وسيلته لفض هذا الشجار كانت استخدام العنف اللفظي من الألفاظ البذيئة والمهينة التي وجهها لهم.

المؤشر الثانى:

كان عدم محاسبة أي جهة، لأفراد الشرطة بشأن الانتهاكات في حق الآخرين ويعطي السياق الدرامي مثالاً بصلاح أمين الشرطة الذي قتل تاجر مخدرات أثناء ضبطه.

ظهرت الاستهانة بكرامة الإنسان وأمنه في السياق الدرامي لمسلسل الحارة من خلال أهم مؤسسة لابد أن تحفظ له الأمن والكرامة وهي المؤسسة الأمنية[*]، وفي عرض لمؤشرات هذا النوع من الاستهانة قصر توجيهها على فئة المواطنين الفقراء

الذين كانوا مثالاً في المشاجرة وفي تاجر المخدرات الصغير. ونستطيع القول إن السياق الدرامي كان رافضاً لهذا النوع من الاستهانة وللفئة التي تقوم به – المفترض بها حفظ الأمن، ونفس السياق يتعاطف ضمنياً مع الفئة المستهان بها.

والاستهانة بكرامة الإنسان وأمنه كانت لها نتيجة خطيرة عرض لها السياق الدرامي لمسلسل الحارة هي عدم ثقة الطبقة الدنيا الفقيرة في معظم التصريحات والقرارات التي تصدرها الحكومة وكأنه يريد الربط بين أن الاستهانة بكرامة الإنسان وأمنه يرُد عليها الأفراد بالإستهانة بالقرارات والتصريحات وعدم العمل بها أو احترامها.

- "يا أمه بيقولوا الحكومة هتيجي تكسر العشش".

- "يتنيلوا يروحوا يكسروا إسرائيل هما بس بيتشطروا على عشش الغلابة اللي زينا".

أما في السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة فقد ظهرت الاستهانة بكرامة الإنسان وأمنه في استهانة أفراد أقوى بآخرين أقل قوة أو نفوذاً أو مالاً أو كلها معاً، فهذا النوع من الاستهانة بعيد عن المؤسسات، والعوار في شخصيات وليس في مؤسسات. وظهرت الاستهانة بكرامة الإنسان وأمنه من خلال مواقف في السياق الدرامي – **لا يمكن أن نسميها مؤشرات لأنها لم تكن مواقف محورية في السياق ولم يتم تسليط الضوء عليها كثيراً كما في:**

الموقف الأول:

عندما قيد أعوان فرج طليق زهرة أخاها خليل بالحبال ووضعوه في الماء ليعترف لهم بمكانها وهنا عرض السياق لهذا الموقف في إطار كوميدي ساخر فأخو زهرة رغم ما يحدث له إلا أنه يطلق العبارات الفكاهية ويغني، وهذا – إن جاز لنا التعبير – فرغَّ الاستهانة نفسها من مضمونها ومن معناها.

الموقف الثاني:

جاء في حادث الاغتصاب الذي تعرضت له زهرة وهي عائدة من عملها في ساعة متأخرة من الليل ورغم أن هذا المشهد إن تم حذفه من السياق الدرامي فلن يؤثر على مجرى الأحداث إلا أنه تم توظيفه بطريقة تضمن تعاطف المشاهد مع بطلة العمل ليتقبل بعد ذلك زيجاتها المتعددة وطموحها اللامحدود، وبطريقة توضح أن هذه الجريمة ليس لها أي جذور اجتماعية بل أساسها شخص منحرف يتقابل بالصدفة مع ضحيته التي تأتي من عملها متأخرة.

الموقف الأخير:

كان لجماعة مشبوهة تخطف زهرة – وهي لا تزال في بداية حياتها – ويضربونها ضرباً مبرحاً ويضعونها في جوال ويصلون بها إلى شخص مدمن كي تعطيه حقنة مخدرة.

إذن الاستهانة بكرامة الإنسان وأمنه ليست مؤسسية، لا توجد أبنية اجتماعية تكرسها وترسخها وتعمل على بقائها بل هي – كما يراها السياق الدرامي لمسلسل زهرة - فردية والسياق رافض لها أى يرفض أفعالاً فردية؛ أفعال قلة منحرفة وليس أبنية ومؤسسات بها عوار؛ الرفض لشخوص وليس لمؤسسات.

4- الاستهانة بالمال العام والممتلكات العامة:

عندما ظهر هذا المؤشر في السياق الدرامي لمسلسل الحارة ظهرت الاستهانة من الأفراد؛ لكنها من ذلك النوع الذي له جذور مؤسسية؛ فلقد أشار السياق في أكثر من موضع إلى كيف أن الشخص المنتمي للطبقة الدنيا الفقيرة قد يستبيح المال العام أو الممتلكات العامة - مستهيناً بها وبالقانون لإحساسه أن الدولة لا تعطيه حقوقه أو لنقل تستبيح حقوقه ولا تضعه في أولوياتها في سياساتها، لذلك يرى أن من حقه إن جاز لنا التعبير أن يستبيح المال العام وممتلكات الدولة.

وعلى سبيل المثال نرى في السياق الدرامي عبد الله الموظف بالحي يتحدث مع والدته - التي اكتشفت أنه يسرق لمبات الإنارة من الشارع ويبيعها، ذلك الحديث الذي يؤكد فيه أن استباحة الممتلكات العامة والمال العام ليست حراماً.

إذن يفرض شكل السياق الاجتماعي والأبنية الاجتماعية والوجود الاجتماعي بأسره هذا النوع من قيم الاستهانة. ومن الجدير بالذكر أن السياق الدرامي بالنسبة لهذا المؤشر وقف محايداً تارة ورافضاً تارة أخرى؛ وقف محايداً ليوضح أن كلما زادت الاستهانة المؤسسية ظهرت أو زادت استهانة الأفراد بالمؤسسات أي أنها علاقة طردية، ووقف رافضاً في مواقف الاستهانة بالمال العام والممتلكات العامة لكن ذلك الرفض الذي يشير إلى ضرورة تغيير مؤسسات بعينها جذرياً.

أما في مسلسل زهرة وأزواجها الخمسة فقد ظهرت الاستهانة بالمال العام والممتلكات العامة بطريقة ضمنية في السياق الدرامي لم يشر إليها صراحة؛ وظهرت لصيقة بشخصيات منحرفة من رجال الأعمال أو من ذوي النفوذ، وأكد السياق

الدرامي أن هذا النوع من الاستهانة ليس له أي جذور مؤسسية فالسياق الاجتماعي ليس له علاقة بإفراز مثل هذه النوعية من الاستهانة، وأن المشكلة هنا في شخصيات وليست أبنية وسياسات، أي أن هذا المؤشر خاص بالأفراد أو المواطنين، وهنا عندما يرفض مؤلف المسلسل هذا المؤشر في السياق الدرامي لمسلسله إنما يرفض شخصيات منحرفة أو فاسدة ولا يرفض أبنية ومؤسسات وسياسات.

5- الاستهانة بالثروة القومية.

لم تأت الإشارة من قريب أو بعيد للاستهانة بالثروة القومية في السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة، لكنها ظهرت في السياق الدرامي لمسلسل الحارة من خلال الاستهانة بالآثار حيث غض نبيل الموظف السابق بالحي الطرف عن عملية سرقة لتمثال أثري نادر في مقابل مبلغ من المال؛ ويربط السياق الدرامي لمسلسل الحارة الاستهانة بالثروة القومية (بالآثار كمثال) بقضية ضعف الانتماء، ويشير ضمنياً إلي أنه عندما تتخلى الدولة عن دورها الاجتماعي يتخلى الأفراد عن انتمائهم للبلد.

وهنا نؤكد مرة أخرى على ما سبق وأشرنا إليه من رؤية سمير نعيم التي مؤداها أن الاستهانة المعممة من الدولة بالأفراد تعد سبباً في كل مظاهر الاستهانة الفردية.

وهنا عندما يشير السياق الدرامي لمسلسل الحارة إلى الاستهانة بالثروة القومية يشير إلى استهانة مؤسسية – رغم أنها في الظاهر تظهر أنها قيمة خاصة بالأفراد – فهو يشير إلى دائرة مغلقة، فالمؤسسات المنوط بها الحفاظ على الآثار آنذاك بها عوار يؤدي لثغرات تُهرب منها الآثار؛ فتقع في أيدي أفراد مستهان بهم من المجتمع كله فتهدر الثروة القومية، وهو يريد أن تصل رسالة مفادها أنه طالما تم تغيير جذري في مؤسسات المجتمع وأبنيته فسوف يختفي هذا النوع من الاستهانة.

مرة أخرى السياق الدرامي للمسلسل رافض لهذا النوع من الاستهانة.

6- الاستهانة بالقانون.

ظهرت الاستهانة بالقانون في السياق الدرامي لمسلسل الحارة في أكثر من موضع وأكثر من موقف، وظهرت الاستهانة بالقانون مؤسسية لدى المؤسسات القائمة على تنفيذ القانون وأدت إلى استهانة المواطن نفسه بالقانون الذي يفشل في الحصول على حقوقه بواسطته.

أكد السياق الدرامي للمسلسل على الاستهانة بالقانون من خلال وجود الفوضى القانونية والمساواة الشكلية للأفراد أمام القانون.

عبر السياق الدرامي عن عدم ثقة الطبقة الدنيا الفقيرة في استرداد حقوقهم بالطرق القانونية كنتاج للمساواة الشكلية الكامنة في تطبيق وتنفيذ القانون فهم مطالبون بواجبات وليس لهم حقوق؛ و لهذا يلجأ الشخص إلى أحد حلين إما التنازل كليَّة عن الحق لأن الشخص لا يقوى على متابعة هذا الحق في المحاكم لما يتطلبه ذلك من سيولة مادية لا تتوفر له أو اللجوء إلى طرق بعيدة عن القانون الرسمي لاسترداد الحقوق. وظهرت داخل السياق الدرامي لمسلسل الحارة طريقتين لاسترداد الحقوق بعيداً عن القانون الرسمي.

الطريقه الأولى:

الانتقام من المتسبب في إهدار الحق بطريق أو بآخر.

الطريقة الثانية:

اللجوء إلى المجالس العرفية لحل المشكلات واسترداد الحقوق وذلك بمعرفة شخص موثوق به في الحارة وكان في السياق ممثل له رجل دين يليه شخص كبير السن يعتبرون بحديثه وهكذا.

والسياق الدرامي لمسلسل الحارة هو رافض الاستهانة بالقانون بمعناها أو بشكلها المؤسسي.

أما في مسلسل زهرة وأزواجها الخمسة فظهرت الاستهانة بالقانون من خلال نفس المؤشرين الفوضى القانونية – التي ظهرت بكثافة – والمساواة الشكلية للأفراد أمام القانون؛ وفي الأخيرة نجد أن المساواة الشكلية أمام القانون تم تفريغها من مضمونها بمعنى أنه في السياق الدرامي لزهرة الأفراد يأخذون حقوقهم وحقوقاً غير حقوقهم ولا يقيمون وزناً لأي واجب – على عكس مضمون المؤشر في سياق الحارة الدرامي؛ ففي الحارة كانت المساواة الشكلية أمام القانون تعني إهدار حق الفقير بينما تعني في زهرة وأزواجها الخمسة الحفاظ على حق الأغنياء والتحايل لأخذ الشخص حق غير حقه؛ المسمى واحد والمضمون مختلف تماماً والمؤشر مرتبط بالسياق المؤسسي في الحارة لذا فهو دينامي،ونفس المؤشر مرتبط بالأفراد في زهرة لذا هو فقد صفة الدينامية.

لذلك لم نجد في السياق الدرامي لزهرة وأزواجها الخمسة ما يدل على استخدام التنازل عن الحق بوصفه آلية لكن هناك اللجوء لطرق بعيدة عن القانون للانتقام من المتسبب في تعطيل أو تأجيل أخذ الحق، كذلك ظهرت المجالس العرفية لاسترداد الحقوق أو نهب حقوق الغير – تلك الحقوق التي غالباً ما تكون غير مشروعة أو غير

قانونية كما جاء في السياق الـدرامي لزهـرة كمثـال نوعيـة الغـش في المـشروعات أو نـسبة الرشـوة لتيسير أمر ما وغير ذلك.

السياق الدرامي غير رافض للاستهانة بالقانون ويعتبرها لصيقة بنوعية معينـة مـن الأشـخاص، ويسلم بمشروعية المؤسسات القائمة آنذاك على تنفيذ وتطبيق القانون لأن الشخص المستهين عـادة ما يخاف هذه المؤسسات وهكذا.

7- الاستهانة بالوقت.

ظهرت الاستهانة بالوقت في السياق الدرامي لمسلسل الحارة بشكلين.

الشكل الأول:

يوضح استهانة الدولة أنذاك بوقت الأفراد خاصة من الطبقة الدنيا الفقيرة، في وقت تكون فيه الاستهانة بالوقت أو هدره تساوي حياة شخص أو تساوي حقاً من حقوقه. فعلى سبيل المثال الوقت الطويل الذي يستغرقه الشخص للحصول على سرير في المستشفى الأميري – كما سبق وأشرنا – وهنا نجد أنه من خلال السياق الدرامي للمسلسل يتضافر اثنان من أهم مؤشرات منظومة قيم الاستهانة وهما الاستهانة بسلامة الإنسان وصحته والاستهانة بوقته – في موضع يكون فيه الوقت عنصراً فاعلاً وله أهميته – بطريقة تهدر هذا الوقت وبشكل يتحمل فيه الشخص وحده تبعات هذا الهدر. **ووقف السياق الدرامي موقف رافض على طول الأحداث لهذا الشكل من الاستهانة بالوقت.**

الشكل الثاني:

للإستهانة بالوقت فظهر في استهانة الأفراد من الطبقة الدنيا الفقيرة بعنصر الوقت ومرة أخـرى هذا النوع من الاستهانة الفردية نتاج للاستهانة المؤسسية - كما سبق وذكرنا وكما أشار لهـذا النـوع سمير نعيم في كتاباته.

وهذا الشكل من الاستهانة بالوقت أعطى له السياق الـدرامي لمسلـسل الحـارة أمثلـة كثـيرة في مشاهد ومواقف عديدة نذكر بعضها للتدليل على سبيل المثال لا الحصر؛ فمثلاً تأجيل قـرار اللجـوء للقضاء في قضايا التعويض في حالة الحوادث هـي في ظاهرهـا اسـتهانة الـشخص مـن ذوي الطبقـة الدنيا بعنصر الوقت وهدره إنما هي في الحقيقة وكما ظهر ضمنياً في السياق يعبَّر عن عدم الثقـة في سرعة الحصول على الحق - إن حصل عليه الشخص أساساً، وهنا يتـضافر مـؤشر الاسـتهانة بالوقـت مع الاستهانة بالقانون.

كذلك يظهر عدم البحث عن عمل وكأنها استهانة الشخص بوقتـه وإهـداره في وجـوده مـتعطلاً عن العمل - لكنها وكما أكد السياق الدرامي تعكس اليأس في الحصول عـلى عمـل مناسـب خاصـة لذوي المؤهلات لتدخُّل آليات فكر الفهلوة مـن الوسـاطة والمحـسوبية والرشـوة وغيرهـا في التعيـين وهكذا.

- "عارف يابني أنا نفسي في إيه، تشتغل أي حاجة، الراجل اتخلق عـشان يـشتغل ويعمـر الـدنيا يابني".

- "اشتغل إيه في البلد دي".

وهنـا نجـد أن الـسياق الـدرامي لمسلـسل الحـارة يـرفض الاسـتهانة بالوقـت بـشكليها، يـرفض الاستهانة المؤسسية والفردية؛ فالسياق في زواجه مؤشر الاستهانة بالوقت مع مؤشرات أخـرى دالـة على منظومة الاستهانة الغـرض منـه الكـشف ضـمنياً أو صراحـة عـن قـضايا ومـشكلات اجتماعيـة عديدة.

أما في السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة فلم تظهر استهانة الدولة لوقت الأفـراد وظهر استهانة الأفراد بعنصر الوقت لكن مبتورة من السياق المؤسسي وخاصة بـالأفراد مـن الطبقـة الدنيا والعليا على سواء، بمعنى أن تأجيل قرار اللجوء للقضاء من أجل أن يأخذ الفرد حقـه ظهـر في الطبقة العليا الغنية وهنا يهدر الشخص الوقت من أجل أن يقـتص مـن الخـصم في غفلـة منـه إذن ارتبطت الاستهانة بالوقت بالاستهانة بالقانون والفوضى القانونية لكن بعد أن تـم تفريـغ الاسـتهانة بالوقت من مضمونها وخلعها من جذورها المؤسسية.

كذلك ظهر التعطل عن العمـل واسـتهانة الفـرد بوقتـه وإهـدار قيمتـه وقيمـة العمـل مـرتبط بشخصيات اتكالية تريد المكسب السهل لا العمل الـشريف في إشـارة إلى عـوار شخـصيات وليـست مؤسسات. **والسياق الدرامي يدعَّم ضـمينًا هـذا المـؤشر مـن خـلال وضـعه في صـيغة كوميديـة أو مقنعة.**

8- الاستهانة بالفن والذوق والجمال والنظافة.

لم تظهر الاستهانة بالفن والذوق والجمال في السياق الدرامي لمسلسل الحارة فلا توجد أغان هابطة أو ذات معنى مبتذل أو رقصات تحمل المعنى السابق وإن كانت الأخيرة ظهرت في السياق العام في جزء من مشهد، ولم يشر السياق لهذا المؤشر تأكيداً ضمنياً على انشغال الطبقة الدنيا الفقيرة بقضايا ومشكلات أهم مثل البحث عن لقمة العيش والبحث عن رعاية في حال المرض وغيرها. أما الاستهانة بالنظافة فقد ظهرت في كل حلقات مسلسل الحارة تقريباً ظهرت في الشوارع غير النظيفة المليئة بالقمامة ومياه الصرف الصحي وظهرت في أماكن تجمعات القمامة داخل الحارة وخارجها وعدم تعبيد طرقاتها؛ وفي الشكل العام للبيوت في إشارة إلى أن هذه المناطق خارج حسابات السياسات الاجتماعية الموضوعة آنذاك؛ إذن السياق رافض لهذا النوع من الاستهانة ويوجه من خلال هذا الرفض الأصابع إلى مؤسسات بعينها وإلى سياسات لابد من تغييرها لصالح هذه الطبقة.

أما في السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة فقد ظهرت الاستهانة بالفن والذوق والجمال في أغان هابطة ورقصات وحركات تشمل العديد من الإيحاءات الجنسية في إطار غير رافض لصيق بخط كوميدي صنعه المؤلف، وظهرت الاستهانة من أفراد الطبقة الدنيا والعليا؛ لكن في الطبقة الدنيا بكثافة أكثر.

ولم يظهر مؤشر الاستهانة بالنظافة نهائياً في سياق المسلسل سابق الذكر؛ فحتى الحارة التي كانت تقطنها البطلة في جزء من حياتها ظهرت فيها الشوارع نظيفة ومعَّبدة والبيوت صغيرة لكنها نظيفة بها طلاء من الخارج ولا يوجد أي أثر للقمامة أو مياه الصرف الصحي.

ثانياً: القيم السياسية

1- قيم المشاركة السياسية.

بداية لم تظهر المؤشرات الخاصة بقيم المشاركة السياسية في السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة حيث لم يتم مناقشة كل ما يخص السياق السياسي للمجتمع وتم تجاهله كما تم تجاهل باقي الأبنية لأسباب موضعها الفصل اللاحق.

أما في مسلسل الحارة فقد ظهر مؤشران داخل السياق الدرامي للدلالة على وجود المشاركة السياسية سواء فعلياً أو شكلياً ومؤشر واحد يدل على فقدانها؛ وكان المؤشر الأخير متمثلاً في القمع والاستبعاد من المشاركة السياسية وهو يعني منع الفرد من اتخاذ أي قرارات تتعلق بحياته، وهذا المؤشر ظهر لصيقاً بذوي السلطة أو ممثلها فنجد أن السياق الدرامي يرمِّز هذا المؤشر من خلال منع صلاح أمين الشرطة (رمز أو ممثل السلطة) لأخته (رمز الشعب) من الوقوف في الاعتصامات والمظاهرات داخل كليتها خوفاً على مستقبله المهني.

وظهرت في ذات السياق الدرامي المشاركة السياسية الشكلية لتدل على الوجود الشكلي غير الموضوعي لقيم المشاركة السياسية وكانت على شكل بيع وشراء الأصوات وارتبط وجودها بالفقر والعوز، وظهرت القيمة لدى ممثلي السلطة (مرشحي مجلس الشعب) والمواطنين من ذوي الطبقة الدنيا؛ فالمرشحون يستغلون فقر أهل

الحارة ويشترون أصواتهم بمقابل مادي ومن خلال وسطاء – من داخل الحارة – يستقطبهم هؤلاء المرشحون أولاً.

- "حمزة بيه نازل انتخابات في الدايرة عندكم وعايزكم تقفوا جنبه وده بمقابل مادي كبير ويا سلام لو نجح يبقى أمكم داعية لكم، هو بعت لكم هدية تعارف ألف جنيه".

ثم يأتي دور الوسطاء في شراء أصوات أهل الحارة – لصالح المرشح – بإقناعهم بالمقابل المادي.

- "هاتي البطاقة يا ست صفية أطلع لك بطاقة انتخابية تروحي تكتبي اسم الراجل بتاعنا تقفشي 50 جنيه وقتي".

- "طب بص هاجرب لو كده هاجيب لك بطاقتي أنا والبت صباح".

- "كده يبقى 100 جنيه".

- "هنشوف".

وظهرت المشاركة في الإضرابات والمظاهرات لتدل على الوجود الفعلي للمشاركة السياسية؛ وظهرت في السياق الدرامي في اعتصامات كلية العلاج الطبيعي في ترميز واضح للاعتراض على السياسات التعليمية، وأشار المؤلف داخل السياق الدرامي إلى اعتصامات ومظاهرات الجامعة (منذ عشرين عاماً) – بطريقة الفلاش باك – تلك التي كانت تقوم من أجل قضايا عربية أو قومية وهنا أراد المؤلف أن يشير ضمنياً إلى نقطتين مهمتين؛ الأولى: قيمة الانتماء والمواطنة التي كانت موجودة قبلاً في سياق اجتماعي اقتصادي سياسي مختلف بدأت تفشل أو تتوارى باختلاف السياق، وهنا أشار إلى الانتماء والمواطنة بمعناها الأوسع فالانتماء للوطن العربي ولقضاياه. والنقطة الثانية: الإشارة رمزياً من خلال السياق الدرامي إلى أن الانشغال عن القضايا السياسية مرجعه الانشغال بأحوال المعيشة في إشارة إلى تداعيات تخلى الدولة آنذاك عن دورها الاجتماعي – خاصة مع الشريحة الأكبر في المجتمع وهي الطبقة الدنيا، **كذلك في إشارة إلى أن ضعف المشاركة السياسية ليس لضعف قيم الانتماء والمواطنة.**

- "يا عم طارق المعركة دلوقتي بقت على لقمة العيش، السياسة دي بقت شغلة الأغنياء، الناس اللي بتعض في الأرض ومفيش في جيبها تمن لبن العيال هتقول بالروح وبالدم...".

إذن مؤلف مسلسل الحارة دعم من خلال السياق الدرامي المؤشر الأخير الدال على الوجود الفعلي لقيمة المشاركة السياسية ورفض ضمنياً تارة وصراحة تارة أخرى المؤشرين الأول والثاني.

2- قيم العلاقة بالسلطة.

تجدر الاشارة إلي أن المقصود بالسلطة في هذا النوع من القيم وكما ظهرت في السياق الدرامي لكلا المسلسلين – لم تكن الدولة نفسها إنما ممثلوها؛ فقد يشير المؤلف رمزياً إلى شخوص معينة في العمل الدرامي بوصفهم ممثلي السلطة أو بوصفهم كناية عن السلطة السياسية آنذاك.

هذه النوعية من القيم ظهرت من خلال عدة مؤشرات:

أ- الخضوع للسلطة.

وتعني عدم مناقشة قرارات ممثلي السلطة واعتبارها مسلَّماً بها، أو عدم الاهتمام بهذه القرارات بطريقة تصل إلى حد اللامبالاة بها للإيمان بفقدانها للمصداقية، والأخيرة ترميز لأزمة الثقة بين الشعب وممثلي السلطة، ظهر الخضوع للسلطة في السياق الدرامي لمسلسل الحارة فقط.

وقد أعطى السياق مثالاً لعدم الاهتمام بقرارات ممثلي السلطة (مثال لهم المرشح لمجلس الشعب) من قِبل الشعب نفسه (وسطاء المرشح داخل الحارة وهم من أبنائها ومن الطبقة الدنيا الفقيرة)، الوسطاء في السياق الدرامي للحارة يتصفحون الكتيب الخاص بالمرشح:

- "افتح لنا الكتاب وقول المختصر المفيد، عايز يرشح نفسه ليه؟ هيخدم الناس إزاي يعني؟".

- "الأهداف العامة، (1) رفع المعاناة عن طبقات الشعب الكادحة..، إحنا يعني".

- "يا عم أهو كلام × كلام إحنا نقفش الفلوس وخلاص".

السياق الدرامي يرفض ضمنياً هذا المؤشر من خلال رفضه للسياق العام للمجتمع ؛ يرفض المؤشر ولا يلوم الأفراد الذين يتبنونه لأن وجودهم الاجتماعي يفرض عليهم الخضوع لذوي السلطة.

لم يظهر في السياق الدرامي عدم مناقشة قرارات ممثلي السلطة واعتبارها مسلَّماً بها.

ب- تملق السلطة.

يعني التقرب من ذوي السلطة أو ممثليها للحصول على مكاسب معينة، وظهر هذا المؤشر في السياق الدرامي للمسلسلين عينة الدراسة.

وكان التقرب من ممثل السلطة (أمين الشرطة) في السياق الدرامي لمسلسل الحارة شكلاً من تملق السلطة يرفضه السياق الدرامي ضمنياً ؛ حيث ظهر من خلال السياق أن هذا التقرب خوف من البطش أو الأذى؛ تقرَّب فيه إكراه، وظهر تملق السلطة في مسلسل الحارة بوصفه مؤشراً لدى الطبقة الدنيا الفقيرة، على عكس مسلسل زهرة وأزواجها الخمسة الذي ظهر فيه مؤشر تملق السلطة لدى الطبقة الغنية حيث انطبق على السياق الدرامي للمسلسل التعريف الخاص بالمؤشر السابق الإشارة له وكأن التقرب من رجال الأعمال ذوي النفوذ ومسئولي الحكومة لتيسير الأعمال والصفقات والحصول على مكاسب اقتصادية طائلة – كما ظهرت في السياق الدرامي، **وقف المؤلف في زهرة وأزواجها الخمسة موقف المحايد من المؤشر فهو لم يرفضه داخل السياق ولم يقبله صراحة وإن كان الموقف المحايد لمؤشر مثل هذا يعني الموافقة الضمنية عليه.**

ج- الولاء للسلطة.

ظهر هذا المؤشر في السياق الدرامي لكلا المسلسلين عينة الدراسة، لكن بطريقة مختلفة ففي السياق الدرامي لمسلسل الحارة كان الولاء شكلياً ووقتياً، فهذا الولاء يرتبط بأهداف آنية، المؤشر خاص بالطبقة الدنيا الفقيرة وضمنياً يرفض السياق الدرامي الولاء الأعمى ويدعو ضمنياً ورمزياً إلى طاعة مشروطة بسلسلة حقوق وواجبات بين ممثلي السلطة وهذه الطبقة التي طالما تم إهمالها في رسم السياسات.

أما في السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة فالولاء للسلطة فعلي، ويتخذ صفة الديمومة والاستمرارية ويرتبط بتحقيق مكاسب – مثله مثل المؤشر السابق – والسياق الدرامي يربط الولاء بالطبقة الغنية ويدعَّم ضمنياً هذا النوع من الولاء ويراه مفروضاً وحتمياً.

د- المشاركة في السلطة.

لم يظهر هذا المؤشر في أي من العملين الدراميين؛ لم يظهر في السياق الدرامي لمسلسل الحارة لأن الانشغال بقوت اليوم – كما سبق وذكرنا – يلهي عن المشاركة في السلطة، وضمنياً إشارة لعدم إمكانية مشاركة هذه الطبقة أو عدم السماح الضمني لهم بهذا، أما في السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة فلم يظهر هذا المؤشر لأن السياق أساساً لا يهتم بهذه القضية – أقصد المشاركة في السلطة وضمنياً تعبير عن أن الفرد لا يفكر في تغيير شروط وجوده الاجتماعي لأنه يعيش مرفها يأخذ حقوقه – وهي دعوة إلى أن كل شيء في المجتمع أبنيته ومؤسساته بخير وتحقق أهدافها.

هـ- التمرد علي السلطة.

هذا المؤشر لم يظهر في السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة لا من قريب ولا من بعيد، فكرة الرفض والتمرد ابتعد عنها السياق تماماً في كل ما يخص الأبنية والمؤسسات. أما في مسلسل الحارة فظهر في تيمات ومواقف متعددة لكن تم توظيفها جيداً؛ كما ظهر بطريقة ضمنية والسياق كان داعماً لها، والتمرد على السلطة كان بمفهومها الواسع – أي ليس التمرد على الدولة ككيان أو الحكومة بقدر ما هو تمرد على سياسات وظهر طبعاً لدى الطبقة الدنيا الفقيرة محور اهتمام السياق الدرامي.

ثالثاً: القيم الأسرية.

وأقصد بالقيم الأسرية هنا كل ما يخص الأسرة بوصفها كياناً اجتماعياً بكل ما يدور بداخلها من علاقات وروابط، كذلك العلاقة بين الرجل والمرأة بصفة عامة وداخل الأسرة بصفة خاصة، وتشمل القيم الأسرية عدة مؤشرات:

1- إعلاء القيم المادية عند الاختيار للزواج.

ظهر هذا المؤشر في السياق الدرامي لكلا العملين الدراميين لكن بطريقة مختلفة، فقد ظهر في السياق الدرامي لمسلسل الحارة في إطار يرفضه ضمنياً، وظهر هذا المؤشر لدى الطبقة الدنيا الفقيرة ولدى الطبقة العليا الغنية، ظهر لدى الطبقة الدنيا مرتبطاً بسببين أشار إليهما السياق الدرامي للمسلسل. الأول: التخلص من الفقر المدقع وضيق ذات اليد الشديد وهنا عرض لحالة سعاد ابنة بائع المخبوزات التي مات والدها ولها العديد من الاخوة بلا مورد رزق وكيف أنها قررت أن تتزوج من ثري عربي مسن ومتعدد الزيجات للهروب من الفقر. وهنا يصور لنا السياق الاجتماعي كيف أن الفرد من الطبقة الدنيا الفقيرة يحاول حل أزماته ومشكلاته – ذات الجذور الاجتماعية بالأساس – بنفسه فهو غارق في مشكلاته ولا يقوى على ربطها بجذورها الاجتماعية، كذلك يصوِّر لنا السياق الدرامي هذه الزيجة – في إطار منفر ليعلن رفضه الضمني لهذا المؤشر – حيث يصورها على أنها صفقة يسعى كل طرف فيها لنيل أكبر قدر من المكاسب.

- "يا واد الراجل بيقول لك عايزين نقرا الفاتحة قوم تقول له وأحنا كمان عايزين شبكة مش أقل من عشرين ألف جنيه زي بنت خالتها".

(الثري العربي يسترق السمع من وراء الباب).

- "شوف يا حفظى أنا موافق على كلام الوالدة وهاجيب شبكة بخمسين ألف جنيه".

السبب الثاني في إعلاء القيم المادية عند الإختيار للزواج كما يعرض لها السياق الدرامي لمسلسل الحارة هو: الحاجة إلى الأمن والأمان ومرة أخرى يشير السياق إلى أن الفرد من الطبقة الدنيا الفقيرة يبحث عن الأمن والأمان لدى شخص علي الرغم من أن هذه العناصر من المفترض أن توفرها المؤسسة الأمنية لكن هذا لا يحدث وهو ما يركز عليه السياق ضمنياً، ومرة أخرى يحاول الفرد حل مشكلاته ذات الجذور الاجتماعية بنفسه لأنها يفتقد فيها عنصر الربط، وهنا تظهر في السياق الدرامي حالة أم منى زوجة تاجر المخدرات المقتول والتي تضغط على ابنتها للزواج من أمين الشرطة صلاح بدون أي شروط.

- "وافقي يا بنتي عشان إخواتك الغلابة اليتامى دول، ده هيحمينا يابت ويعيشنا أحسن عيشة".

ويعرض السياق الدرامي لمسلسل الحارة مؤشر إعلاء القيمة المادية عند الاختيار للزواج لدى الطبقة العليا الغنية – في إطار يرفض هذا المؤشر – وهنا يكون السبب الطمع في الثراء السريع من خلال عرضه لشخصية ناهد التي تفضل الزواج من د/عطية الصيدلي الذي يكبرها بثلاثين عاماً لثرائه.

وفي كل الأحوال يربط السياق الدرامي للمسلسل بين هذا المؤشر ووجوده وبين شكل الأبنية الاجتماعية في المجتمع المصري الذي تفرزه.

أما في السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة فيعرض لهذا المؤشر بطريقة مختلفة حيث يربطه بالطبقة الدنيا الفقيرة والطبقة العليا الغنية، وظهر المؤشر مفرغاً من إطاره الدينامي حيث لا يرتبط وجوده بأي جذور اجتماعية أو

أسباب مجتمعية كما طرح السياق الدرامي. وظهر المؤشر من خلال شخصية زهرة بطلة العمل الدرامي الذي عندما توافق على الزواج من فرج رجل الأعمال الثري متعدد الزيجات والذي يكبرها بحوالي ثلاثين عاماً – يضع محاميها صيغة لعقد زواج يشبه عقد الشراكة به شروط مادية كثيرة.

- "الشرط الأول في الجواز، المهر وهو نصف مليون جنيه نقداً، والشرط الثاني هو تسجيل محل زهرة باسم السيدة زهرة مرزوق بكامل ما فيه".

- "يا ست زهرة الحكاية جوازه مش بيعه وشروه".

- "أهو إحنا بقى حسبناها كده".

وظهر المؤشر لدى الطبقة العليا في موقفين، فرج الذي يضع في اعتباره أنه يستطيع شراء النساء بالمال ليتزوجهن فترة ثم يطلقهن مع كامل حقوقهن، والنموذج الثاني الزوج الرابع لزهرة والذي تزوجها من أجل المال وترك خطيبته، والسياق الدرامي غير رافض لهذا المؤشر فهو يضعه داخل السياق إما في إطار تفاصيل كثيرة غير مبررة تهدف لإغراق المشاهد فيها وإبعاده عن النظر بعين ناقدة للمؤشر، أو وضع المؤشر في إطار حوار كوميدي مليء بالقفشات والفكاهة لنفس السبب.

2- خروج المرأة للعمل.

ظهر خروج المرأة للعمل بوصفه مؤشر للقيم الأسرية في السياق الدرامي لكلا العملين الدراميين، ظهر في السياق الدرامي لمسلسل الحارة خروج المرأة للعمل بسبب الفقر وسوء الأحوال المعيشية وصور السياق الدرامي معاناة المرأة الفقيرة التي لم تنل أي قسط من التعليم في الحصول على عمل شريف وركز على فئة مهمة هي المرأة المعيلة التي مات زوجها أو مرض وكيف أنها تقبل بأي عمل مهما كان بسيطاً ولا يدر عائداً ثابتاً فظهرت المرأة من الطبقة الدنيا الفقيرة في مهن مثل بائعة الخبز والخادمة وحارسة العقارات وبائعة المخبوزات، وهنا لم يكن السياق الدرامي رافضاً لخروج المرأة للعمل بقدر رفضه للسبب؛ فالفقر سبب خروجها للعمل؛ إذن رفض السياق الدرامي في طياته السياسات الاجتماعية الموجودة في المجتمع المصري آنذاك والتي تهمل المرأة المعيلة غير المتعلمة والتي تمثل شريحة كبيرة داخل الطبقة الدنيا الفقيرة.

وظهر في السياق الدرامي لمسلسل الحارة خروج المرأة للعمل بسبب الفقر – لكن نوعية العمل كانت مختلفة فظهرت نماذج قليلة لنساء يعملن في مهن غير شريفة (بيع المخدرات، البغاء)، وهنا كان السياق الدرامي رافضاً لكنه استخدم هذه النماذج ليؤكد على نتائج إهمال هذه الشريحة من النساء، وأن الاستهانة بالفرد وبحقوقه – حتى أبسطها - يولد الجريمة.

كذلك ظهر في السياق الدرامي لمسلسل الحارة خروج المرأة للعمل بسبب التعليم لكنه ظهر في حالة وحيدة للتدليل على عدة أشياء منها أن وصول المرأة لقدر من التعليم في الطبقة الدنيا الفقيرة قليل بل نادر جداً ويتطلب جهداً كبيراً، كذلك

أشار إلى قضية غاية في الأهمية وهي ارتفاع سن الزواج الذي أصبح مشكلة اجتماعية غاية في الخطورة في طيات عرضه لنموذج المرأة العاملة المتعلمة.

أما في السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة فظهر خروج المرأة للعمل بسبب الفقر - لكن المرأة كانت متعلمة تعليماً متوسطاً وأقصد البطلة وصديقتها فاختلفت القيمة عن مسلسل الحارة، وتداخلت الأسباب (الفقر مع التعليم) وركز السياق على أن الاجتهاد في العمل - أياً كان نوعه - يفتح سلم الحراك الاجتماعي على مصراعيه للترقي؛ وهنا تجدر الإشارة إلى عدة نقاط مهمة داخل السياق أولاً: تأكيد السياق الدرامي على نموذج - بطلة العمل - التي تحولت من ممرضة بسيطة إلى سيدة أعمال ناجحة دون اكتسابها أي مهارات أو لغات أو غيرها يكرس فك الارتباط بين نوعية العمل وجودة التعليم، والاستمرارية والتواتر في مشاهد السياق يؤدي إلى فقد العلم لمكانته وتكريس تدني قيمته وقيمة العمل المنتج، ثانياً: الترقي الاجتماعي الذي حدث للبطلة يكرس قيم وفكر الفهلوة ومنها المكسب والثراء السريع لكن في الوقت ذاته يؤكد على فكرة أن الفرد هو السبب في تغيير وضعه ويمكن تغييره إلى وضع أفضل بإمكاناته وفهلوته؛ فالسبب ليس بنائياً اجتماعياً بل هو سبباً فردياً.

والسياق الدرامي مؤيد لخروج المرأة للعمل.

3- الزواج المبكر / المتأخر.

ظهر مؤشر الزواج المبكر في السياق الدرامي لكلا العملين الدراميين، وظهر الزواج المتأخر في السياق الدرامي لمسلسل الحارة دون زهرة وأزواجها الخمسة.

ظهر الزواج المبكر في السياق الدرامي لمسلسل الحارة – من خلال نماذج عديدة لشخوص العمل الدرامي، وكان الهدف التركيز داخل السياق الدرامي على كيفية إعطاء الطبقة الدنيا الفقيرة قدسية للزواج واعتباره عفة للفتى والفتاة؛ وتفضيلهم للزواج المبكر حتى وإن كان في أضيق الحدود وبأبسط الإمكانات.

وظهر السياق الدرامي داعماً لهذا المؤشر على طول الأحداث، وأشار السياق لموقف الطبقة الدنيا الفقيرة من أهالي الحارة من قضية التعدد فهذه الطبقة ترفضه ولا ترتضيه؛ وعادة ما يكون الزواج الثاني بسبب الطلاق أو فقد أحد الأزواج للآخر، والسياق الدرامي رافض للتعدد غير المبرر كذلك.

أما الزواج المتأخر فظهر في حالة وحيدة داخل السياق الدرامي لمسلسل الحارة للأسباب التي سبق ذكرها في مناقشة المؤشر السابق.

أما في السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة فقد ظهر مؤشر الزواج المبكر لصيقاً بإعلاء القيم المادية عند الاختيار للزواج، كذلك ظهر التعدد في إطار غير رافض في السياق الدرامي – بالنسبة للرجل والمرأة بل إن السياق أكد على مشروعيته – ضمنياً وصراحة – في مواضع كثيرة، ظهر التعدد في الطبقة العُليا الغنية. ومن الجدير بالذكر أن التعدد الذي ظهر في السياق الدرامي للمسلسل – سواء للرجل أو المرأة – غير مبرر، اقترن بالنسبة للمرأة بأسباب شكلية وغير مقنعة بينما اقترن بالنسبة للرجل بمدى ثرائه.

ظهر التعدد بالنسبة للرجل في السياق الدرامي لمسلسل زهرة في إطار كوميدي – غير رافض – وكان التعدد في إطار جديد تماماً فالزوجات على دراية بأعدادهم ويقمن معاً في مكان واحد – بأولادهن – ويعيشون في وئام ويقبلن الزوجة الجديدة ويتشاركن مهام المعيشة، وهنا نجد شكّلاً مشوهاً للأسرة لا يندرج تحت أي مسمى فلا هي أسرة ممتدة ولا أسرة نووية هذا بالإضافة إلى أن المواقف والسلوكيات داخل السياق الدرامي – في مسألة التعدد بالذات – كرس دونية المرأة ومعاملتها على أنها جسد وسلعة تخضع لقانون العرض والطلب وهي الأفكار والقيم التي طغت على الإنتاج الدرامي في فترة السبعينيات ووجدت بيئة صالحة بعد هذه الحقبة لتستمر.

وظهر كذلك الرجل المزواج في السياق الدرامي لا يعدل بين زوجاته فهو دائماً يميل إلى الجديدة وهنا لابد أن نشير إلى أن التعدد هنا اقترن بالاستهانة بالشرع والدين الذي يقرن التعدد بالعدل ويضع له أسباب، واقترن بالتدين المظهري فالرجل المزواج الذي ظهر في السياق الدرامي حج بيت الله الحرام أكثر من مرة ودائماً يظهر في كل مشاهد المسلسل بالمسبحة في يده وهكذا.

أما عن الآلية التي يستخدمها الرجل ليهدر حقوق زوجاته القدامى فكانت التحايل – بوصفها آلية من آليات فكر الفهلوة – تلك الآلية التي تعلمها على يد الزوجة الجديدة – بطلة العمل، ظهر هذا في سياق يؤكد على دعمه لأي وسيلة تجعل البطلة زهرة تستأثر باهتمام زوجها.

- "حط لهم منوّم في العصير هما الاثنين ولما ييجي الصبح تقنع كل واحدة إنك كنت نايم جنبها".

- "طب ولما يصحوا".

- "هتقول إنك اضطريت تيجي عندي عشان تغيَّر هدومك وتروح الشغل".

- "عفارم عليكي".

4- إدانة واحتقار العلاقات الجنسية قبل الزواج أو خارج نطاقه:

أ- التأكيد علي الزواج بوصفه قيمة.

ظهر في السياق الدرامي لمسلسل الحارة التأكيد على الزواج بوصـفه قيمـة لـدى الطبقـة الـدنيا الفقيرة رغم أعبائه؛ فالزواج نفسه لدى هذه الطبقة عبء يرهـق كاهـل أهـل الفتـى والفتـاة رغـم كونه بأبسط الإمكانات كما سبق وذكرنا.

- "ياختي بلا قطن بلا غيره يا ولية اسكتي، خليهم يتجوزوا على الأرض، دول هيموتوا ويتجوزوا، دول..هيتجوزوا على روحهم"

والسياق الدرامي للمسلسل يدعم التأكيد على الزواج بوصفه قيمة ويعتبره حقاً للإنسان مع أنه يؤكد في مواقف كثيرة ضمنياً على أنـه مـن الحقـوق المـستهان بهـا مؤسـسياً ومـن قِبـل الـسياسات الاجتماعية التي لا تراعى شباب هذه الطبقة، وربط السياق الدرامي بين التأكيد على الزواج بوصفه قيمة وإعلاء قيم العفة والطهارة لدى الفتى والفتاة.

أما في السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة فنجد أن هناك تأكيداً على الـزواج لكـن في إطار تتدنى فيه قيمة الزواج نفسه من خلال آليتين أشرنا إليهما من قبل ،الأولي التعدد غير المـبرر والشكلي، والثانية إعلاء القيم المادية عنـد الاختيـار للـزواج بوصـفها مـؤشراً يكـاد يكـون أوحـد- في الاختيار للزواج. وظهرت هاتين الآليتين لدي الطبقتين الدنيا الفقيرة والعليا الغنية.

- "لا مؤاخذة الحاج فرج ربنا ميسرها له على الآخر واتجوَّز كتير وطلَّق كتير".

- "آه بس يكون في علمكم أنا عمري ما ظلمت واحدة اتجوزتها واسألوا منتصر، بعد الطلاق باعوضها كتير".

والسياق الدرامي لا يعتبر الآليات سابقة الذكر مؤشراً على تدني قيمة الزواج في المسلسل، لذلك فهو داعم ضمنياً لهذه الآليات.

ب- إدانة العلاقات غير المشروعة.

أكد السياق الدرامي لمسلسل الحارة على إدانة ورفض العلاقات غير المشروعة بكافة أنواعها في الطبقة الدنيا الفقيرة؛ حيث إن مجرد الاشتباه فقط في سوء أخلاق شخص ما داخل الحارة معناه المقاطعة من أهالي الحارة أو المعاملة السطحية.

- "إزازة بيرة وبنت.. يابن..ناقص إيه تاني".

كما أدان السياق الدرامي العلاقات غير المشروعة على لسان الطبقة العليا الغنية]الممثل لها د/عطية الصيدلي وأسرته[، وكأن المؤلف داخل السياق الدرامي يؤكد على إعلاء قيمة العفة والطهارة مرة أخرى وعلى وجودهم داخل المجتمع المصري حتى الآن.

أما في السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة فقد وقف موقفاً غير مفهوم من مؤشر إدانة العلاقات غير المشروعة؛ فتارة يقترب من موقف الداعم له ثم ما يلبث أن يبتعد في المعالجة الدرامية عنه وعن الإشارة لإعلاء قيمتي العفة والطهارة، والحوار فيما يخص هذا المؤشر دائماً ما يحمل معنيين أو ثلاثة.

- "مفيش حد بيتجوز واحدة وهي مش عايزة إلا لو كانت ظروفها سيئة".

- "بس اللي كده كأنها بتبيع نفسها".

- "فيه ناس كتير بتبيع نفسها عشان اللي في رقبتها يعيشوا".

هنا مثلاً الحوار يحمل معنيين الأول تبرير الزواج غير المتكافئ والذي يتخذ المادة أساساً أوحد للاختيار، المعنى الثاني التأييد الضمني لهذه النوعية من الزواج كبديل للجوء إلى العلاقات غير المشروعة بممارساتها ، وعليه فأيا كان المعنى فيبدو هنا أن السياق مؤيد وداعم للمعنيين ويحمل في طياته التبرير للاستهانة بهذا المؤشر؛ وربط هذا كله بالطبقة الدنيا دون غيرها.

5- احترام /عدم احترام الزوجين بعضهما لبعض.

ظهر احترام الـزوجين بعـضهما الـبعض في الـسياق الـدرامي لمسلـسل الحـارة وظهـر عكـسه في السياق الدرامي لزهرة وأزواجها الخمسة.

أكد السياق الدرامي لمسلسل الحـارة عـلى احـترام الـزوجين مـن أبنـاء الطبقـة الـدنيا لبعـضهما البعض وأبرزها في حديث الزوجين كلاهما للآخر الخالي من عبارات الـسب أو الإهانـة أو الـسخرية، وظهر هذا المؤشر مرتبطاً بالاهتمام والتقدير وثقة كل طرف في الآخر، أبـرز الـسياق هـذا المـؤشر في مواقف درامية عديدة ووقف موقف الداعم له على طول أحداث المسلسل.

سوف نركز على موقفين على سبيل المثال داخل السياق الدرامي للحارة.

الأول:

موقف ماهر الذي كان يريد التبرع بإحدى كليتيه لزوجته حيث ضـيق ذات اليـد يمنـع اللجـوء إلى متبرع.

- " ياولية دا أنا راجل مشلول ومحتاج اللي يخدمني، أعمل إيه بعد ما تروحي مني يـا سـعدية، أروح فين؟ دا أنت شايلاني طول العمر دا أنت تستحقي جسمي كله مش كلية بس".

الثاني:

في موقف سناء التي تحملت زوجها المريض وتمسكت به وخرجت هي للعمل من أجله بدون علم أهل الحارة حرصاً على كرامته أمامهم.

أما في السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة فظهر عدم احترام الزوجين – من أبناء الطبقة الدنيا – بعضهما البعض، فظهر استخدام السب والإهانة والسخرية وكل ذلك في إطار كوميدي يوحى بتقبل السياق الدرامي لقيمة عدم احترام الزوجين لبعض وتأييدها.

وظهر عدم احترام الزوج للزوجة أقل من عدم احترامها له الذي كان يصل إلى حد الضرب مع الإهانة والسب في أحوال كثيرة ومواقف عديدة داخل السياق الدرامي.

- "الكلام ده مضبوط يا عِرة الرجالة".

- "أنا شفت زهرة كل واحد بيتحنجل عليها قلت وأنا كمان، وأهو كله يبقى في عِبكو".

]زوجته تضربه وهو يبكي[

- "ماقلتش ليه من الأول؟".

- "هو أنتي إديتيني فرصة".

- "كلمت أختك وقلت لها على الحاجات اللي عايزاها من السعودية".

- "من غير ما أقول لها، أختي دي عسل".

- "يا نهارك أسود، يعني مكلمتهاش وما قلتش ليها على الطلبات بتاعتي".

- "يا نهارك أسود ووحياة أهلك، مفيش ألفاظ أرق من كده".

- "عايزني أغني ليك".

إذن عالج السياق الدرامي لكلا المسلسلين علاقة الاحترام بين الزوجين في نفس الطبقة تقريباً، لكن السياق الدرامي لمسلسل الحارة أراد التأكيد على أن بعض القيم الإيجابية الخاصة بالأسرة متأصلة في الطبقة الدنيا بحكم وجودها الاجتماعي الذي يجعلها لا تستمد الأمن والأمان إلا من الأسرة ، بينما أكد السياق الدرامي لزهرة وأزواجها الخمسة على عدم احترام الزوجين بعضهما البعض في الطبقة الدنيا الفقيرة كجزء من تحيزه ضدها ولأنه يبعد عن كل ما هو مؤسسي، فالمشكلة في بعض أفراد هذه الطبقة.

6- تقدير /عدم تقدير كبار السن.

كانت السمة الغالبة على السياق الدرامي لمسلسل الحارة هي ظهور قيمة تقدير كبار السن واحترامهم من داخل الأسرة أو من خارجها، على عكس مسلسل زهرة وأزواجها الخمسة حيث كانت السمة الغالبة على السياق الدرامي فيه هي عدم تقدير كبار السن من داخل الأسرة أو من خارجها.

السياق الدرامي للحارة كان داعماً لقيمة تقدير كبار السن، فهي مرتبطة بكل من الطبقة الدنيا الفقيرة والطبقة العليا الغنية (الممثلة في أسرة واحدة فقط) كذلك السياق الدرامي لزهرة وأزواجها الخمسة كان داعماً لكن لقيمة عدم تقدير كبار السن الذي أظهرها في قالب كوميدي وهي لديه تظهر لدى الطبقة الدنيا وكأن السياق الدرامي للحارة يرى أن القيمة الإيجابية تظهر لدى الطبقة الدنيا؛ ويرى السياق الدرامي لزهرة وأزواجها الخمسة أن القيمة السلبية هي التي تظهر لدى الطبقة الدنيا وهو تسليم ضمني بأن قيم الصفوة الغنية هي الأصلح والأكثر إيجابية، تلك الصفوة التي كانت محور أحداث زهرة وأزواجها الخمسة منذ البداية.

أما عن مؤشرات عدم تقدير كبار السن:

أ- عقوق الوالدين.

لم يظهر هذا المؤشر في السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة بينما ظهر في السياق الدرامي لمسلسل الحارة من خلال شخصية عادل الذي تعلَّم في مصر وسافر للخارج للحصول على فرصة عمل وتزوج واستقر هناك وقطع كل صلة له تقريباً بالمجتمع المصري وبالحارة وأفرادها بمن فيهم أبواه وأخته الوحيدة، وظهر عقوق الوالدين داخل سياق درامي رافض له لكن تم عرضه داخل السياق الدرامي بوصفه نموذج يشير ضمنياً إلى عدم استيعاب المجتمع المصري لفئة الشباب بصفة عامة وشباب الطبقة الدنيا بصفة خاصة وأن المجتمع بجموده وشكل أبنيته أصبح طارداً للمتعلمين وذوي العقول، وكأنه يريد التركيز على أن الاستهانة بقدرات ومستقبل الأفراد (الاستهانة المؤسسية) جعلتهم يغتربون عن المجتمع ويستهينون به وبكل الروابط التي تربطهم بهذا المجتمع حتى العلاقات الأسرية.

- "مش عارفه جاب القسوة دي منين، هي الغربة بتعلم القسوة كده، عشر سنين من يوم ما سافر ما بعتش غير جوابين بـ 20جنيه استرليني، ربنا ما يحوج الشمال لليمين ولا يحوج حد لعياله، هي بس حوجة أني أشوفه".

- "يابا لازم أمشي عشان ألحق الطيارة، أشوف وشك بخير".

- "خلاص يا ولدي..جاي تدفن أمك وتسافر؟".

- "يابا هأقعد أعمل إيه أنا حتى اليومين دول واخدهم أجازة بالعافية".

- "روح يا ولدي.. وقبل ما أموت هاتصل بيك عشان تنزل تدفني".

ب- عدم الحديث بإحترام إلي أحد الوالدين أو كليهما.

هذا المؤشر ظهر في السياق الدرامي لمسلسل الحارة، لم يظهر مرتبطاً بشخصيات إنما ظهر في مواقف وبالتحديد في موقفين، وكلا الموقفين كان للدلالة على قضية معينة.

الموقف الأول:

عندما تتحدث تهاني مع والدها عن الأحوال المعيشية،

- "بيت ! هو فين البيت ده؟ بتسمي الخرابة دي بيت، إطلع شوف البيوت شكلها إيه والناس عايشة إزاي".

وهنا السياق الدرامي استخدم الحوار للدلالة على حالة الاستقطاب الطبقي الحاد التي سادت المجتمع في فترة ما قبل ثورة يناير ووصفه من وجهة نظر الطبقة الدنيا الفقيرة، أي استخدم هذه التيمة كما سبق وذكرنا لتوضيح وجهة نظره في قضية معينة، وهو رافض لهذا المؤشر.

الموقف الثاني:

في حديث منى ابنة تاجر المخدرات مع صلاح أمين الشرطة،

- " أمي كل ما تشوفك داخل علينا تقوم خالعة".

- "بتفهم كلها نظر".

أما في السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة فظهر هذا المؤشر هو ومعاملة كبار السن بجفاء أو عدم احترامهم في سياق غير رافض وفي إطار كوميدي ضاحك؛ ارتبط المؤشر الخاص بعدم الحديث باحترام إلى أحد الوالدين أو كليهما بالطبقة العليا أما عدم معاملة كبار السن – بصفة عامة – بجفاء فظهرت في الطبقة الدنيا.

- "ابني الوحيد ما افرحش بيه".
- " العروسة في حالة حداد".
- "حداد!! ولما هي حزينة يا ابني على جوزها إزاي تقبل بالوضع ده".
- "عشان إنتي مخلفة...، عايزاني أعمل إيه".
- "تعمل زي الناس، تعمل فرح".

7- استخدام /عدم استخدام العنف ضد المرأة.

عرَّفت الجمعية العامة للأمم المتحدة العنف ضد النساء بأنه "أي اعتداء ضد المرأة مبني على أساس الجنس ويتسبب في إيذاء أو ألم جسدي، جنسي أو نفسي للمرأة ويشمل أيضاً التهديد بهذا الاعتداء أو الضغط أو الحرمان التعسفي للحريات سواء حدث في إطار الحياة العامة أو الخاصة"، كما نوه الإعلان العالمي لمناهضة كل أشكال العنف ضد المرأة الصادر عام (1993) بأن "العنف قد يرتكبه مهاجمون من كلا الجنسين أو أعضاء في الأسرة أو العائلة أو حتى الدولة نفسها[(16)]".

ويعرَّف حسين درويش العنف الفردي ضد المرأة بأنه الإيذاء المباشر وغير المباشر للمرأة باليد أو اللسان أو الفعل أيا كان[(17)].

إذن العنف قد يكون من مؤسسة أو من المجتمع ضد المرأة وقد يكون من أفراد. والعنف ضد المرأة في كل الحالات له مؤشران العنف الجسدي واللفظي.

أ- العنف الجسدي.

ظهر العنف الجسدي (الضرب المبرح، القتل) في السياق الدرامي لمسلسل الحارة في عدد قليل من المشاهد، ظهر في شكل يرفضه وتم عرض العنف الجسدي بطريقة تنفر المشاهد وتجعله يكره مرتكبه ويتعاطف مع ضحية العنف، وظهر العنف الجسدي من الطبقة الدنيا للدنيا، ومن الطبقة العُليا الغنية للدنيا. والعنف رغم أنه كان من أفراد لكن السياق ربطه بالمجتمع وأبنيته وسياساته بطريقة ضمنية أو صريحة.

يعرض السياق الدرامي للحارة لكيفية ضرب صلاح أمين الشرطة أخته ضرباً مبرحاً ليمنعها من المشاركة في اعتصامات الجامعة، هنا نجد أن المعنى الظاهر عنف جسدي ضد المرأة لكن المعنى الضمني أو الكامن هو عنف رمز السلطة الأمنية (أمين الشرطة في السياق الدرامي) الموجه ضد الطرف الأضعف (أخته في السياق الدرامي والتي قد تكون كناية عن الشعب)، أي أن السياق الدرامي لمسلسل الحارة يشير إلى مسألة قمع الحريات في التصرف وقمع حرية التعبير عن الرأي التي كانت موجودة في المجتمع المصري قبل ثورة 25 يناير 2011، والسياق الدرامي للمسلسل يرفض العنف الجسدي بمعناه الظاهر والكامن.

ولقد أعطى مسلسل الحارة مثالاً آخر للعنف الجسدي من الطبقة العليا الغنية للدنيا هذه المرة من خلال تهاني التي تتحايل على الشباب الثري بإيهامهم أنها فتاة ليل وتركب السيارات معهم لتسرق موبايل أو محفظة وإن لم تستطع تصرخ وتهدد فيضطر الشاب لدفع مبلغ مقابل نزولها من السيارة، يوضح السياق الدرامي للمسلسل كيف أنها لا تفرط في شرفها رغم هذا ونتاج لذلك يضربها الشاب ضرباً مبرحاً ويتركها ملقاة في الشارع، هنا – ومرة أخرى – الظاهر هو العنف الجسدي لكن المعنى الكامن الذي يريد السياق التركيز عليه هو المعاناة التي يدخل فيها أبناء هذه الطبقة لسد احتياجاتهم الأساسية في إشارة على الاستهانة المجتمعية المعممة بهذه الطبقة آنذاك، والسياق يرفض العنف الجسدي هنا كذلك بمعناه الظاهر والكامن.

المثال الأخير الذي نود الإشارة إليه بوصفه ممثلاً للعنف الجسدي هو القتل الذي اقترفه صلاح أمين الشرطة نحو أخته وزوج أخته لشكه في سلوكهم - وهي أعنف صورة من العنف الجسدي وهنا كان السياق رافضاً لهذه الصورة بشدة و بوضوح.

أما في السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة فظهر العنف الجسدي (الضرب المبرح/الاغتصاب) ليبرر سلوكيات معينة للبطلة، وغير مرتبط بأي قضية، فالعنف فردي - ليس له أي أساس اجتماعي.

ظهر الضرب المبرح في معاملة زوج زهرة الأول لها كان يضربها بشدة ويسبها بألفاظ غير لائقة؛ وظهر العنف الجسدي هنا ليبرر موقف زهرة من زوجها الأول وإصرارها على الطلاق منه وعدم الرجوع إليه، و ظهر (الاغتصاب) في الحادث التي تعرضت له البطلة ليبرر خوفها النسبي من الرجال، والسياق الدرامي لمسلسل زهرة ربط العنف الجسدي بالطبقة الدنيا كعادته، والسياق كان رافضاً للعنف الجسدي لكن في هيئة أفراد؛ مرة أخرى يبعد المؤلف بالسياق الدرامي كله عن أبنية ومؤسسات المجتمع.

ب- العنف اللفظي.

ظهر العنف اللفظي الموجه للمرأة مقترناً بالعنف الجسدي في السياق الدرامي لكلا المسلسلين وكأنه مقدمة لحدوثه. لكن العنف اللفظي ظهر في السياق الدرامي لمسلسل الحارة بكثافة أقل وفي سياق رافض، على عكس مسلسل زهرة وأزواجها الخمسة الذي ظهر العنف اللفظي بكثافة داخل سياقه الدرامي، وفي إطار غير رافض له وإن كان يرفض العنف الجسدي. وفي كلا المسلسلين ظهر العنف اللفظي لدي الطبقة الدنيا لكن في مسلسل الحارة ظهر كذلك لدى الطبقة العليا الغنية.

8- الانتماء العائلي والتكافل والتضامن.

ظهر الانتماء العائلي في السياق الدرامي لكلا المسلسلين لكن مع اختلاف المعطيات وطبيعة العرض؛ فقد ظهر الانتماء العائلي بكثافة في السياق الدرامي لمسلسل الحارة لدى الطبقة الدنيا الفقيرة فالفرد مرتبط بعائلته جداً ، وهنا أوضح السياق كيف أن العائلة دعم للفرد وتساعده في حل مشكلاته المادية والمعنوية ويريد السياق الدرامي أن يركز على كيف أن استهانة المجتمع بالطبقة الدنيا وتهميشها في وضع السياسات الاجتماعية يجعل الإطار المرجعي لهذه الطبقة العائلة والأسرة وليس المجتمع الذي ليس لهم مكان فيه إن جاز لنا التعبير، والسياق الدرامي داعم للانتماء العائلي على طول الأحداث.

أما في مسلسل زهرة وأزواجها الخمسة فقد ظهر الانتماء العائلي مفرغاً من معناه الإيجابي بمعنى أن العائلة داخل السياق الدرامي تدعم الفرد حتى وإن كان مخطئاً أو يفعل ما يحرم الشرع أو القانون أي هذا النوع من الدعم الذي ظهر في سياق المسلسل الدرامي يعتبر دعماً سلبياً. والسياق الدرامي لزهرة وأزواجها الخمسة يشوه قيمة الانتماء العائلي ويصورها على أنها نقمة على الفرد، والجدير بالذكر أن السياق داعم لهذه القيمة وربطها بالطبقة الدنيا تارة وبالعليا تارة، وهي دعوة ضمنية من السياق الدرامي لجعل المجتمع بصفوته وبقيم هذه الصفوة إطاراً مرجعياً للشخص.

اختفى التكافل والتضامن من السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة وظهر بكثافة في السياق الدرامي لمسلسل الحارة في إطار داعم وبين أفراد الطبقة الدنيا الفقيرة؛ فالحارة الكل فيها أسرة واحدة – وكأنها أسرة ممتدة – لا يجدون

حرجاً في تقديم المساعدة لبعضهم البعض وهنا يؤكد السياق – مرة أخرى – على لجوء هذه الطبقة إلى بعض في حل المشكلات – مشكلات الفقراء التي يستهين بها المجتمع بمؤسساته.

- "منى عاملة إيه يا أم منى".

- " كانت في النيابة وخدت استمرار".

- "خدي يا أم منى دول اللي خرجوا من ولاد الحلال الجمعة اللي فاتت وأهي نوايه تسند الزير".

- في مشهد تقف صفية مع جارتها سعدية بعد خروج زوج الأخيرة من المستشفى على كرسي متحرك.

- "يا ختي هاروح أسلق له فرخة يشرب شوربتها كده ترم عضمه، يا ولية متبقيش نكدية، متعيطيش".

- "ده كان خارج على رجليه".

- "يوه..أمر اللـه أحمدي الرب".

سعدية تعطي صفية نقود...

- "أمسكي يا صفية".

- "يا سعدية اسكتي أنا مش طايقة نفسي ولا أشق هدومي!".

- "بس اسكتي يا... يا خايبة الناس لبعضيها".

(زوجة تمام خطيب الجامع تساهم بمال لصفية – ويتضح من الحوار أن لها فلوس شهرية من الجامع لظروفها السيئة).

- "خدي يا صفية، إحنا مش بنديكي حسنة ده الأستاذ تمام هـو الـلي قـال أديـكي فلـوس الـشهر كله".

والسياق الدرامي داعم للتكافل والتضامن لكـن رافـض للأسـباب التـي تـدعو إليـه إن جـاز لنـا التعبير؛ أى الأسباب المجتمعية التي تقلص مسئولية المجتمع نحو أفراده خاصة الطبقة الفقيرة.

رابعاً: القيم الاقتصادية.

1- إعلاء / تدني قيمة العمل.

ظهر في السياق الدرامي لمسلسل الحارة إعلاء قيمة العمل لدى الطبقة الدنيا الفقيرة – غير المتعلمة، ظهر من خلال إدانة البطالة ضمنياً وإيجاد حل لها وهي القبول بأي عمل يضمن لهم قوت يومهم، كذلك ارتبط إعلاء قيمة العمل بالتفاني فيه والعمل لساعات – بغض النظر عن نوعية العمل كما سبق وذكرنا – التي تكون نتاجاً لبساطة العمل.

- "كل حاجة عندك في المطبخ والشاي والسكر على الشمال، وريني شطارتك بقي".
- "إن شاء اللـه يا هانم هتنبسطي مني قوي".

وهنا ركز السياق الدرامي على معاناة الفرد من الطبقة الدنيا الفقيرة في حل مشكلاته – ذات الجذور الاجتماعية بنفسه كما سبق وذكرنا في مؤشرات سابقة، وتكون الحلول وقتية لا تتسم بالاستمرارية وهذا – في مؤشر مثل العمل – لا يضمن حياة كريمة للفرد، مرة أخرى إشارة للاستهانة المؤسسية به.

وفي تضاد مدروس يعرض السياق الدرامي لتدني قيمة العمل ويربطها بتدني قيمة العلم؛ حيث الحصول على مؤهل متوسط أو حتى جامعي لا يضمن للشخص عملاً يدر عليه دخلاً ثابتاً، حيث لا مجال للعمل دون وساطة ومحسوبية أو رشوة وهي ما لا يملكه شباب هذه الطبقة.

- "ماتقولش كده ده أنت الوحيد اللي اتعلمت فينا".

"أهي الشهادات أهي، معلقة عندك على الحيط، كنت عملت بيهم إيه".

وهنا أشار السياق للفكرة ضمنياً وهي أن تدني قيمة العمل والعلم ميراث فترة السبعينيات لكن كرستها بيئة خصبة وآليات تحافظ على بقائها في فترة ما قبل ثورة 25يناير 2011، وعليه يرفض السياق ما حدث لقيمة العمل فإعلاء القيمة شكلي ووقتي وتدنى القيمة واضح ودائم كما عرض له السياق وكما رمزَّ أنه كذلك بالواقع الاجتماعي المصري آنذاك.

أما في السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة فظهر إعلاء قيمة العمل من خلال إتقان العمل والتفاني فيه وظهر في الطبقة العُليا الغنية لكن السياق ركز على نوعية واحدة فقط من العمل دون غيرها وهو العمل الطفيلي غير المنتج والذي يحقق مكاسب كبيرة في فترة قصيرة والذي عادة ما يأتي – ويستمر ويتسع – بطرق غير مشروعة من خلال آليات وميكانزمات فكر الفهلوة الذي يصورها السياق على أنها مهارة وذكاء، والتفاني في مثل هذه النوعية من العمل – كما عرض السياق الدرامي – ليس شرطاً دائماً، ونوعية العمل لا تعتمد على الكيف بل على الكم. يبقى أن نشير إلى أن السياق الدرامي للمسلسل داعم لكل هذا.

وعرض السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة إلى تدني قيمة العمل من خلال عدم إدانة البطالة وظهور البطالة المقنعة والسياق حصر تدني قيمة العمل في الطبقة الدنيا، وظهر على مدار ثلاثين حلقة غير مدين لتدني قيمة العمل التي ربطها بعوار شخصيات وأفراد وليس أبنية ومؤسسات مثال على ذلك من السياق الدرامي خليل أخو زهرة الذي ترك عمله في مصلحة المجاري وعمل (اسميا فقط)

عند فرج زوج زهرة ثم لدى أخته بعد طلاقها وهو يتقاضى مرتباً كبيراً رغم عـدم قيامـه بـأي عمـل ويركز السياق على أنه شخصية انتهازية يحب المكسب الـسريع ليبعـد الـسياق الـدرامي كلـه عـن الإشارة لمـشكلة البطالـة المقنعـة عـلى أنهـا مـشكلة اجتماعيـة ويبعـد بهـا عـن مجراهـا الـدينامي ويحصرها- كعادته في الطرح في شخوص.

2- الإنتاج.

في السياق الدرامي لمسلسل الحارة لم يكن هناك تركيز على قيمة الإنتاج ليوضح أن تركيز الفـرد من الطبقة الدنيا الفقيرة يكون على سد احتياجاته الأساسية البسيطة فلا يهمه نوعية العمـل سـواء منتج أو غيره وسواء يضيف للإنتـاج أو لا فهـو في كـل الأحـوال غـير مـستفيد بـأي ثمـار للتنميـة إن وجدت.

أما في السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة فالتركيز كان على كم العمل وليس كيفه فلم يظهر فيه قيمة الإنتاج أو العمل المنتج كما سبق وأشرنا.

3- الاستهلاك.

ظهر في السياق الدرامي لمسلسل الحارة القيم الاستهلاكية التـي تحـافظ عـلى المظهـر اللائـق أو العادي مرتبطة بالطبقة الدنيا الفقيرة، وأوضح السياق الدرامي كيف أن الحفاظ على المظهر اللائـق شيء شديد الصعوبة لدى هذه الطبقة يتم فيه اللجوء إلى الأصدقاء والجيران.

- "هاروح أشوف للجيبه دي بلوزة عند أبله ليلي".
- "بصي يا صباح دول قمصان نوم أبويا كان جايبهم لي، ليكي فيهم واحد لما تتجوزي".
- "صحيح يا سعاد".
- "طبعاً".
- "طب هاخد الأحمر ده".
- "ماشي خديه".

من الجدير بالذكر أن السياق الدرامي كان رافضاً ليس لنوعية القـيم الاسـتهلاكية التـي تحـافظ على المظهر اللائق إنما لصعوبة تدبيرها وهو رفض عام – مرة أخرى للاستهانة بهذه الطبقـة في رسـم السياسات الاجتماعية.

أما القيم الاستهلاكية المظهرية فقد ظهرت في السياق الدرامي لمسلسل الحارة لدى زوجة د/عطية الصيدلي، وهنا تجدر الإشارة الى مشهد في غاية الأهمية له دلالة؛ وهو دخول زوجة عطية الحارة بعربة ماتريكس أتوماتيك بصعوبة وتخوض في نسوة ينتظرن في طابور ليحصلن على ماء نظيف للشرب وهي تردد: "ييه أف ف ف حاجة تقرف"، وتعطي إشارات بآلة التنبيه في السيارة؛ هنا تخرج سيدة من الطابور وتلوح لها بيدها قائلة "مالك ياختي، متعصبة كده ليه..ناس مش حاسة بحد"، ويتعارك باقي النسوة مع زوجة عطية لنفس السبب، هنا السياق رافض للقيم الاستهلاكية شديدة المظهرية وضمنياً رافض للوضع العام الذي كان يأخذ فيه الاستقطاب الطبقي مكاناً أو حيزاً كبيراً ومنه رفض للسياق الاجتماعي الاقتصادي الذي يكرس هذا الاستقطاب.

أما في السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة فقد ظهرت القيم الاستهلاكية المظهرية دون غيرها ... ظهرت في الطبقة العليا الغنية في كل شيء مثل: المظهر ... المسكن ... وأسلوب الحياة في إطار داعم لها صراحة وضمنياً يؤكد على أن السياق الاجتماعي الاقتصادي يسمح بالترقي وهو يعرض ثماره الشكلية إن جاز لنا التعبير.

4- الادخار.

لم يظهر الادخار في السياق الدرامي لمسلسل الحارة بوصفه هدفاً في ذاته إنما كان دائماً لدى الطبقة الدنيا يأتي لغرض ما أو لتحقيق هدف معين آنى، والادخار الذي ظهر في السياق الدرامي كان يتم بصعوبة لأنه كان يعني الاقتطاع من النقود التي تسد احتياجات الإنسان الأساسية البسيطة، إذن لم يكن الادخار فائضاً عن الحاجة إنما هو لهدف في رأي الشخص أهم وأبقى (مثل زواج البنات أو العمرة أو شراء مستلزمات معينة وغيرها) وعادة ما يتم الادخار – نظراً لضيق ذات اليد – على سنوات طويلة، أوضح السياق الدرامي أن الادخار في الطبقة الدنيا عبء وهنا كان السياق رافضاً للمعنى، أي ليس رافضاً للادخار على المطلق فهو يرفض أن يحرم الفرد نفسه من الطعام أحياناً ليشتري مثلاً مستلزمات زواج أو غيره وهو رفض ضمني لتخلى الدولة - في ذلك الوقت - عن دورها الاجتماعي ناحية هذه الطبقة.

أما في السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة فقد ظهر الادخار بوصفه هدفاً في ذاته وظهر في الطبقة العليا الغنية، لم يكن عبئاً بل كان الادخار يتم في سهولة ويسر – في ظل المكسب السهل والسريع – وبدا السياق داعماً للفكرة والمعنى بما يحويه من آليات.

خامساً: القيم الدينية.

1- إعلاء /تدني قيمة الطهارة والعفة.

إعلاء قيمة الطهارة والعفة يعني عدم الدخول في أي علاقات جنسية قبل الزواج أو خارج إطاره وعدم الدخول في أي ممارسات أو مقدمات لأفعال محرمة دينياً.

في السياق الدرامي لمسلسل الحارة ارتبط إعلاء الطهارة والعفة بالزواج بوصفه قيمة وهي شرط الاختيار للزواج في الطبقة الدنيا والعليا في السياق الدرامي وكان السياق داعماً لها. أما السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة فظهر تدني هذه القيمة ضمنياً وصراحة بارتباطها بالرضي عن أفعال وممارسات مليئة بالإيحاءات الجنسية؛ وارتبط تدنيها بتكريس السياق الدرامي للنظرة الدونية للمرأة، ظهر في الطبقة الدنيا الفقيرة وفي السياق الدرامي نجد البطلة زهرة وهي ممرضة فقيرة تقبل بممارسات من النوع الذي ذكرناه من أجل المال.

(في مشهد يمسك مريض يد زهرة بطريقة مليئة بالإيحاءات الجنسية وهي تضحك ضحكة عالية ومثيرة).

- "متعرفيش يا زهرة أنا قد إيه بارتاح من حقنتك دي".

- "آه يا مبصبصاتي يا أبو عين زايغة".

- "الدرج فيه فلوس خدي 100جنيه".

- "ربنا يخليك ليا ويكرمك يارب".

يضاف إلى هذه الملابس غير اللائقة التي طالما تم استخدامها بلا أي داع درامي، وهنا نجد السياق الدرامي يقف محايداً لا يرفض تدني القيمة ولا يؤيدها وأن كان الحياد هنا في السياق الدرامي انحياز إلي تدني القيمة.

2- التدين المظهري.

هناك مؤشران يشار بهما إلى التدين المظهري:

أ- القيام بما أمر الـلـه علانية أمام الناس وعصيانه في الخفاء أو بعيداً عنهم.

ظهر هذا المؤشر في السياق الدرامي لمسلسل الحارة دون مسلسل زهرة وأزواجها الخمسة. ظهر في مسلسل الحارة في شخصية د/ عطية الصيدلي – ممثل الطبقة العليا في السياق الدرامي – الذي كان يحافظ على الصلاة في المسجد مع أهل الحارة على الرغم من أنه يبيع الأدوية المخدرة والمدرجة كجدول أول من وزارة الصحة لتجار السوق السوداء بأسعار خيالية.

ظهر السياق الدرامي رافضاً لهذا المؤشر من مؤشرات التدين المظهري.

ب- أخذ القشور من الدين بلا فهم صحيح له والتوظيف الخاطئ له في القول والفعل والذي قد يصل إلى حد التشدد الشديد أو التبسيط الشديد أي الوقوع في إحدى نقيضين.

ولقد ظهر هذا المؤشر في السياق الدرامي لمسلسل الحارة مرتبطاً بشخصية تمام الموظف بوزارة الزراعة وإمام مسجد الحارة الذي كان يتشدد إلى أقصى درجة مع زوجته وأولاده حتى إنه يرفض الممارسات الطبيعية للحياة ويحرَّمها عليهم من خروج من البيت ومجالسة الجيران ومشاهدة التليفزيون وغيرها، ظهر المؤشر لدى الطبقة الدنيا الفقيرة في إطار رافض من السياق الدرامي

الذي أراد الإشارة إلى قضية مهمة فيما بعد وهي استخدام مثل هذه النماذج من الدعاة غير الدارسين لبث رسائل معينة في عقول الناس، فالفقراء لا يفرقون بين المتشدد والمرن في تدينه، ولا يفرقون بين التدين المظهري من عدمه.

كذلك يريد السياق الدرامي الإشارة إلى عدم نظر وزارة الأوقاف بعين الإعتبار لمثل هذه المساجد – التي تكون في مناطق شديدة الفقر – مما يجعل أهلها عرضة لأي شخص يحمل فكراً دينياً معيناً حتي وإن كان خاطئاً أو متشدداً.

أما في السياق الدرامي لمسلسل زهرة فقد ظهر المؤشر الثاني للتدين المظهري لدى الطبقة العُليا الغنية في إطار لا يرفض السياق وجوده ... وإن كان في الحارة يعبَّر عن التشدد الشديد هنا في سياق مسلسل زهرة يعبر عنه التبسيط الشديد.

- "بس اللي أنا أعرفه يا حاج فرج أنك اتجوزت كتير وطلقت كتير"

- "وماله ما هو كله والحمد لله على سنة اللـه ورسوله".

(وزهرة بعد أن ارتدت العباءة والحجاب، خلعت الاثنين وظهرت بملابس قصيرة ومثيرة).

- "إيه ده يا حاجة!!".

- "ماهو مش المهم الشكل الخارجي المهم الداخلي يعني".

وعدم أخذ السياق الدرامي للمسلسل موقف الرفض من هذا المؤشر من مؤشرات التدين المظهري يكرسه ويدعو ضمنياً إلى أن استمرارية وجوده وإنه ليس له أثر سيىء يذكر على المجتمع.

3- القدرية/ الأخذ بالأسباب.

ظهرت القدرية في السياق الدرامي لمسلسل الحارة لصيقة بالطبقة الدنيا الفقيرة، فالوجود الاجتماعي كما عرض له السياق يمنع الفرد من الأخذ بالأسباب وإن أخذ بالأسباب لا يتمتع بثمارها بسبب نفس الوجود الاجتماعي.

(مثال: ابنة صفية وسعيها لحجز سرير لزرع كلي لأمها ورغم أنها كانت المتبرعة ورغم أخذها بالأسباب منعها الروتين وقلة المال من التمتع بالثمار)

لذلك داخل السياق يفضَّل أهل الحارة أن تمشي حياتهم بلا تخطيط مسبق فهم يعيشون اليوم بيومه، وعندما تضيق الأحوال وتتفاقم المشكلات في السياق الدرامي تظهر على لسان شخوص العمل عبارات مثل "مالكشي نصيب"، "كله محصَّل بعضه"، "خليها على الله" وغيرها، حتى تتر ومقدمة المسلسل تشير إلى هذه القدرية وتعليّ قيمتها كما هي لديهم.

اصطبحنا وصبح الملك لله..

والحارة صحيت كلها..

والنور حضنها وضمها..

والدنيا لقى وفراق والأرزاق على اللـه..

هنا لأول مرة يقف السياق الدرامي موقفاً محايداً مـن القيمـة فـلا هـو يـرفض القدريـة- التـي يفرضها الوجود الاجتماعي على أفراد الطبقة الدنيا – ولا هو يدعمَّها ولكـن اسـتخدمها ليوضـح مـا يتصل بها من قضايا سبق توضيحها.

نجد أنه على العكس تماماً طغى على السياق الدرامي لمسلسل زهـرة وأزواجهـا الخمـسة الأخـذ بالأسباب على القدرية، وكانت لصيقة بالطبقة العُليًا الغنيـة، فكـل الخطـوات محـسوبة ومدروسـة ونتائجها مـضمونة. والـسياق الـدرامي داعـم للأخـذ بالأسـباب، أوضـح الـسياق الـدرامي أن الأخـذ بالأسباب يقود للنجاح ومن ثم إلى تغيير الوضـع الاجتماعـي الاقتـصادي بـسهولة ويـسر، فـالمجتمع يسمح بهذا بلا عوائق ولا شروط.

سادساً: قيم التعليم والمعرفة.

1- إعلاء/تدني قيمة العلم.

ظهر في السياق الدرامي لمسلسل الحارة تدني قيمة العلم لدى الطبقة الدنيا الفقيرة، فالتعليم لا يقود إلى عمل بل إلى البطالة ولا يرتبط بنوعية المهنة، إذ يكون في تخصص معين والمهنة أو نوع العمل بعيد عن هذا التخصص.

- "الواد من ساعة ماخد الدبلوم وهو قاعد في البيت".

- "شوف له شغلانة".

- "الحاجة اللي عاذره فيها أن البلد دي بقت مقفلة والدبلوم اللي خده طلع ضحك على الدقون لا منه مهنة ولا صنعة ولا تعليم أهي فلوس بيلموها من الخلق وخلاص، ياريتني كنت رميته في ورشة ولاّ علمته بجد".

السياق الدرامي رافض لتدني قيمة التعليم وذلك في إطار رافض لقصور السياسات التعليمية في المجتمع المصري، وقد عرض السياق الدرامي إلى إعلاء قيمة المتعلمين والحاصلين على شهادة أيا كان نوعها داخل الحارة؛ وهنا نجد أن التضاد الذي عرض له السياق الدرامي ما بين تدني قيمة العلم وإعلاء قيمة المتعلمين له هدفان: الأول يريد السياق الدرامي الإشارة ضمنياً إلى أن إعلاء قيمة العلم ذاته ما زالت قيمة مثالية مرغوبة لكن تدني قيمة العلم هي الموجودة أو المفعَّلة منذ فترة

السبعينيات ووجدت سياقاً اجتماعياً اقتصادياً يكرسها ويبقى على وجودها في فترة ما قبل25 ثورة يناير2011، الهدف الثاني: الدعوة ضمنياً إلى تغيير السياسات التعليمية بصفة عامة.

أما في السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة فظهر تدني قيمة العلم من خلال نماذج عديدة منهم البطلة وزوجها الثاني اللذين حصلا على قسط بسيط من التعليم وعملاً بغير مجال الدراسة، وكل هذا لم يمنع فرصتهما في الثراء والترقي الاجتماعي، تدني العلم في السياق ارتبط بالطبقة العليا الغنية والسياق داعم ضمنياً لها، ذلك السياق الدرامي الذي كرس فكرة أن التعليم لا يرتبط بنوعية العمل ولا النجاح فيه ولا الثراء، وهذا له مدلولان مهمان:

المدلول الأول:

الإشارة ضمنياً إلى الفكرة التي كانت تروَّج في المجتمع المصري بصفة عامة والإعلام المصري بصفة خاصة وهي الاجتهاد في الالتحاق بأي عمل حتى وإن لم يكن يمِت بصلة إلى نوعية التعليم الحاصل عليه الفرد، والسياق الدرامي يوافق ويدِّعم هذه الفكرة التي تحصَّر البطالة في عوار شخصيات وتبعد بالقضية كلها عن شكل السياسات التعليمية الموجودة في المجتمع المصري.

المدلول الثاني:

السير على نفس نهج دراما السبعينيات(**). التي كانت تكرس الفصل بين نوعية التعليم والمهنة أو العمل والنجاح فيه؛ حيث النجاح عادة ما يعتمد على آليات وميكانزمات الفهلوة - وأعتقد أن ظهور هذه النوعية من الدراما التليفزيونية يرتبط باستمرارية شروط وجودها.

2- المعرفة بالعلوم والفنون والآداب وقيمة الأدباء والشعراء والفنانين.

لم تظهـر المعرفـة بـالعلوم والفنـون والآداب في الـسياق الـدرامي لمسلـسل الحـارة لأن انـشغال الطبقة الدنيا الفقيرة بقوت يومهم أهم من الاهتمام بغيرها من القضايا كـما سـبق وذكرنـا، والمثـال الوحيد للطبقة العليا الغنية لم يظهر المؤشر لديهم من قريب ولا بعيد مما يجعلنـا ضـمنياً نـرى أن هذا المؤشر تدني في المجتمع المصري كله وهو اعتراض ضمني على السياسات الثقافية بـصفة خاصـة والاجتماعية بصفة عامة.

وظهرت في السياق الدرامي لمسلسل الحارة تـدني قيمـة الأدبـاء والـشعراء والفنـانين مـن خـلال نموذج صديق كريم – ابن صاحب محل الفراشة – الذي كان يبيع لكريم أبيات الشعر بثمن بخس.

وهنا إشارة من السياق الدرامي إلى تـدني مكانـة الـصفوة الفكريـة في المجتمـع المـصري بـصفة عامة في ذلك الوقت، والسياق رافض ضمنياً للأسباب المؤدية لهذا التدني والتي سبقت الإشـارة إليهـا في المؤشر السابق.

أما في مسلسل زهرة وأزواجهـا الخمـسة فلـم يـأت ذكـر هـذا المـؤشر داخـل الـسياق الـدرامي للمسلسل.

3- انتشار/عدم انتشار التفكير الخرافي الغيبي والإيمان بالسحر والحسد.

ظهر في السياق الدرامي لمسلسل الحارة الإيمان بالحسد والخوف منه لدي الطبقة الدنيا وظهر على استحياء بتكرار كلمة (الله أكبر) عند الحديث عنه ولم يركز السياق على هذه التيمة، ولم يظهر الإيمان بالسحر.

أما في مسلسل زهرة وأزواجها الخمسة فقد ظهر فيه الإيمان بالحسد والخوف منه والإيمان بالسحر واللجوء إلى أشخاص لفك (الأعمال) من خلال سياق كوميدي داعم يكرس هذه النوعية من التفكير أي التفكير الخرافي، وظهر المؤشر لدى الطبقة العليا ذات الجذور المنتمية للطبقة الدنيا.

- "أنا خايفة يا بنتي يكون حد عامل لك عمل ولا حاجة، أنا عارفة واحد كويس ومش طماع ومش بياخد غير الحاجة اللي هما طالبينها (تقصد الجن)".

- "الراجل أبو الشمندل الراجل المبروك وراني صورة المعددة دي على كف إيدي، لقيتها قاعدة وقالبة سحنتها وبتقول لي أيوه أنا، أعلى ما في خيلك إركبيه".

التعليق:

عرضنا في هذا الفصل إلي مناخ وأحداث الأعمال المدروسة (مسلسلي الحارة وزهرة وأزواجها الخمسة) وعرضنا كذلك إلي بانوراما تشمل نوعية القيم الاجتماعية التي عكسها السياق الدرامي لكلا المسلسلين وهنا تجدر الإشارة إلى عدة نقاط من خلال التعليق، مسلسل الحارة كان محور الأحداث فيه شخصيات من الطبقة الدنيا الفقيرة وظهرت الطبقة العليا الغنية في نموذج واحد على هامش الأحداث على عكس مسلسل زهرة وأزواجها الخمسة الذي كان محور الأحداث فيه الطبقة العليا الغنية وكانت الدنيا الفقيرة على هامش الأحداث.

نستطيع القول إن مسلسل الحارة يتبنى قضايا ومشكلات الطبقة الدنيا ويلقى الضوء عليها في علاقتها بالسياق الاجتماعي الاقتصادي للمجتمع المصري وفي علاقتها بالحقبة التي كان يمر بها المجتمع قبل ثورة يناير 2011، وربط بين نوعية سياسات معينة ومشكلات هذه الطبقة وعبر عن ذلك من خلال عرضه لمنظومة قيم الاستهانة من ذوي السلطة أو الحكومة، تلك المنظومة الموجهة إلى هذه الطبقة بصفة خاصة، والتي ظهرت بكثافة في السياق الدرامي للأحداث والتي كانت سبباً في أي استهانة فردية. لقد حاول السياق الدرامي لمسلسل الحارة أن يكشف المجرى المادي للقيم التي عرضها وكيف أن السياق الاجتماعي الاقتصادي وشكل السياسات الاجتماعية المتبعة قد يرغم الناس - من الطبقة الدنيا خاصة ومن المجتمع بصفة عامة - على تبني قيم بعينها، والسياق الدرامي ربط على طول الأحداث بين المشكلات الشخصية للفرد وجذورها الاجتماعية موضحاً عناء

الفرد من الطبقة الدنيا الفقيرة في حلها بمفرده، مشيراً إلى تخلى الدولة عن دورهـا الاجتماعـي تجـاه الأفراد.

أما مسلسل زهرة وأزواجها فقد ظهر مدافعاً – إن جاز لنا التعبير – عـن الطبقـة العليـا الغنيـة معتبراً معظم قيمها – قيم صفوة – يجب اعتناقها بدون نقاش وهو مـا عـبر عنـه الـسياق الـدرامي ضمنياً كثيراً؛ ذلك السياق الذي بتر الواقع القيمي كله من مجراه المادي، فجعل القـيم – بأنواعهـا – خاصة بالأفراد فقط وهو اختزال شديد للواقع القيمـي، كـذلك مـال الـسياق الـدرامي إلى شخـصنة المشكلات الاجتماعية فهي خاصة بأفراد وليس لها علاقة بأبنية أو مؤسسات أو سياسـات مطبقـة في المجتمع، وطريقة العرض والتناول تجعل المشاهد – رغماً عنه – يدور في فلك الكاتب، ويفقد الصلة بين نوعية قيم معينة وبين مشكلات اجتماعية بعينها وبين السياق الاجتماعي الأشمل.

وهنا نجد مثالاً جيداً ينطبـق عـلى مـا سـبق وهـو تحليـل رايـت ميلـز لمجتمـع الكـثرة " Mass Society" والتي سبق وأشرنا إليه؛ يرى ميلـز أن الإعـلام برسـائله يقـسِّم النـاس إلى مجموعـات مـن خلال آليات وميكانزمات تصل بالفرد إلى منحنى خطير فهـو بـدلاً مـن أن يـربط مـشكلاته الخاصـة بالسياق الاجتماعي يجد نفسه غارقاً في هذه المشكلات ولا يجد لها تفسيراً لأنه يفقد صلتها بالأشياء ولا يوجد لديه وعي لتحويل مشكلاته الشخصية إلى قـضايا ذات جـذور اجتماعيـة وهـو مـا حـدث كنتاج لطريقة عرض القيم في السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزوجها الخمسة.

وإن جـاز لنـا اقتبـاس تعبـير لـوي ألتوسـير "ميكـانزم الاسـتنطاق" فكـلا المسلـسلين اسـتنطق المشاهد بطريقة مختلفة حيث إن كلاً منهما يقدِّم طرحاً معيناً على أنه انعكاس للحيـاة اليوميـة، ما قدمه السياق الدرامي لمسلسل الحارة اقترب كثيرا فيه من الواقع الاجتماعي المصري قبل ثـورة يناير؛ فكان انعكاساً واقعياً لحال ومشكلات طبقة – تعد من أكبر الشرائح الاجتماعية في المجتمـع المصري، أما السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة فنجده يجتزئ الواقـع فهـو يعـرض ما يخص شريحـة صـغيرة في المجتمـع - إن جـاز لنـا التعبـير – ويعيـد توظيـف العـرض بطريقـة

تبعد به عن السياق الاجتماعي العام، رغم هذا يصوَّر الطرح على أنه يمكن حدوثه ويخص شريحة عريضة في المجتمع.

وإن نظرنا إلى وجهة نظر هيربرت شيلر في مديري العقول "Mind Managers" السابق الإشارة إليها نجده يؤكد على أنه لابد وأن تساعد الرسائل الإعلامية – الدراما كمثال إن جاز لنا التعبير – المشاهد على فهم الشروط الفعلية للحياة على حد تعبيره، وأعتقد أن تلك الشروط لا يمكن فهمها بمعزل عن أبنية المجتمع ومؤسساته وسياساته المطبقة والحقبة التي يمر بها، وعليه نجد أن مسلسل الحارة ساعد كثيراً في إلقاء الضوء على هذه الشروط الفعلية التي تمثل شروط الوجود الاجتماعي وكشف العديد من الارتباطات الدينامية الموجودة المرتبطة بشروط هذا الوجود، على عكس السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة، وهذا مرجعه كذلك اختلاف إيديولوجيات كلا المؤلفين كما سوف نعرض في الفصل اللاحق.

مراجع وهوامش

الفصل الثاني

(*) كتب سمير نعيم سلسلة من الأوراق البحثية عن التغيرات البنيوية وانعكاساتها على أنساق القيم كانت بدايتها:

- التغيرات البنيوية في المجتمع المصري وانعكاساتها على أنساق القيم في النصف الثاني من القرن العشرين (القيم الاجتماعية منذ منتصف الخمسينيات حتى أوائل السبعينيات، مشروع إيدكاس 2000، مايو 1980 وأعيد نشرها مرة أخرى في كتاب سمير نعيم أحمد، قضايا اجتماعية، د.ن، 2006.

- التغيرات البنيوية في المجتمع المصري وانعكاساتها على أنساق القيم في النصف الثاني من القرن العشرين، القيم الاجتماعية خلال حقبة السبعينيات، مجلة العلوم الاجتماعية، مارس 1983.

- التغيرات البنيوية في المجتمع المصري وانعكاساتها على أنساق القيم في النصف الثاني من القرن العشرين (المنطلقات النظرية والأسس المنهجية مع تطبيق على مصر عشية ثورة 1952)، مؤتمر التغير الاجتماعي في المجتمع المصري خلال نصف قرن، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، إبريل 2004.

(1) نسمة الحسيني، كواليس مسلسل الحارة بمشاركة 140 ممثلاً في عيون الفن، 9-5-2010، في:

http://www.gn4me/detauls.jsp?article=3733566, 21/1/2013,p.1.

(2) نجلاء أبو النجا، الحارة: تفاصيل حقيقية تنبض بالحياة، المصري اليوم، العدد 2293، 23- 9-2010 في:

http://taday.almasryalyaum.com/article2.aspxarticleID=270633,20/1/2013,pp 6:7.

(3) ياسمين القاضي، أهالي الإباجية بدلاً من الكومبارس في مسلسل الحارة، المصري اليوم، العدد 2272، 2-9-2010 في:

http://www.almary-

alyoum.com/article2.aspx?articleID=2682108issueID=188120/1/2013, p.1.

(4) حنان شومان، النجومية صارت كلمة رخيصة في رمضان، اليوم السابع، 9-9-2010 في:

http://www.youm7.com/News.asp?NewsID=275605, 20/1/2013,p.1.

(5) سيد عبد النبي، دراما رمضان تاهت في الحارة الشعبية، صوت البلد، 16-8-2011 في:

http://www.baladnews.com/article.php?cat=24&articl=187843, 21/1/2013,p.1.

(6) فوضى المسلسلات: هوامش حرة، الأهرام، العدد 5203، 9-9-2010 في:

http://www.ahram.org.eg/free-margins/News/38129.aspx, 14/9/2010 ,p.1.

(7) أحمد مصطفي، دراما: ضد حقوق الإنسان، اليوم السابع، 30-8-2010 في:

http://www.youm7.com/News.asp?NewsID=272191, 28/1/2013, p.1.

(8) محسن الصفار، زهرة وأزواجها الخمسة، 29-8-2010 في:

http://Msaffar.maktoobblog.com/1609287, 21/1/2013,p.5.

(9) محمود أبو بكر، زهرة وأزواجها الخمسة: دعوة لتعدد الأزواج، 15-1-2010 في:

, 21/1/2013,p.2.http://www.onislam.net/arabic/newsanalysislnewsreports

(10) المرجع السابق، ص ص 2:1.

(11) سمير نعيم أحمد، ثورة 25 يناير وثقافة الاستهانة، دار انسانيات للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص ص 169:165.

(12) انظر:

- المرجع السابق، ص 165.

- سمير نعيم أحمد، قضايا اجتماعية، د.ن، 2006.

(13) سمير نعيم أحمد، ثورة 25 يناير وثقافة الاستهانة،مرجع سابق، ص ص 181:179.

(14) المرجع السابق، ص 182.

(*) تجدر الإشارة إلي أن تصنيف مؤشرات قيم الاستهانة كان بالاعتماد على كتابات سمير نعيم الخاصة بثقافة وقيم الاستهانة في كتابيه قضايا اجتماعية وثورة 25 يناير وثقافة الاستهانة السابق الإشارة إليهما.

(15) سمير نعيم أحمد، قضايا اجتماعية، مرجع سابق، ص ص 65:64.

(**) أشار إلى هذه النقطة – أقصد الأدوية الحديثة المعتمدة على التكنولوجيا وعلاقتها بمتوسطي الدخل، في المرجع التالي:

محمد رءوف حامد، الدواء في مصر: الأوضاع والمستقبليات، الحالة الصحية والخدمات الصحية في مصر: دراسة تحليلية للوضع الراهن ورؤى مستقبلية، جمعية التنمية الصحية والبيئية، 2005.

(*) عرض سمير نعيم إلى خصائص المؤسسة الأمنية قبل ثورة 25 يناير وكيف كانت تستهين بالمواطنين؛ انظر،

سمير نعيم أحمد، ثورة 25 يناير وثقافة الاستهانة، مرجع سابق، ص 105.

(16) العنف ضد المرأة في:

.http://ar.wikipedia.org/wiki,1-3-2012,p.1

(17) حسين درويش، العنف ضد المرأة: الأسباب والنتائج في:

http://annabaa.org/nbahome/nba78/014.htm,1-3-2012,p.1.

(**) انظر مثالاً علي هذه النوعية من الدراما في:

درية شرف الدين، السياسة والسينما في مصر (1981:1961)، دار الشروق، ط1، 1992.

الفصل الثالث

علاقة إيديولوجيا

الكاتب أو مؤلف العمل الدرامي بكيفية عرضه

للقيم الاجتماعية في السياق الدرامي للمسلسل

إستكمالاً للهدف الرئيسي للدراسة وللطرح السابق للنتائج ؛ سوف نعرض في هـذا الفـصل كيـف تنعكس إيديولوجيا المؤلف على طريقة عرضه للقيم الاجتماعية داخـل الـسياق الـدرامي لمسلـسله، وعلى طريقة عرضه للأحداث والمواقف التي تظهر فيها هذه القيم الاجتماعية.

سوف تعتمد الباحثة في هذا الفـصل عـلى المـؤشرات التـي وضـعتها مـسبقاً في اسـتمارة تحليـل المضمون الإيديولوجي كي توضح بها إيديولوجيا المؤلف في كلا العملين الدراميين عينة الدراسة وهما الحارة وزهرة وأزواجها الخمسة؛ وسوف نعـرض لكـل عمـل درامـي مـنهم عـلى حِـدة تفـصيلياً ثـم نناقش في نهاية الفصل العملين في إطار مقارن مرتبط بما عرضناه مسبقاً في الـتراث النظـري المـرتبط بالموضوع؛ ذلك مع الأخذ في الاعتبار ما أشرنا إليه مسبقاً من اختلاف إيـديولوجيا كـلا المـؤلفين عـن بعض للأسباب التي عرضنا لها في موضع سابق من الدراسة الحالية.

أولاً: مسلسل الحارة

سوف نتناول بالتفصيل كيف عرض مؤلف مسلسل الحارة للسياسات الاجتماعية المطبقة في المجتمع المصري، وشكل المؤسسات ورؤيته لها، ثم المناخ العام ووصفه له ذلك من خلال عرضه للقيم الاجتماعية في مسلسله، ثم نصل لشكل التصور العام (الإيديولوجيا) لديه وتصنيفها بناء على المعطيات السابقة.

حاول مؤلف مسلسل الحارة من خلال عرضه للقيم الاجتماعية في السياق الدرامي للمسلسل أن يكشف قصور السياسات الاجتماعية المطبقة في المجتمع المصري - في فترة ما قبل ثورة 25 يناير2011 - تلك السياسات التي كانت تخرج من حساباتها الطبقة الدنيا الفقيرة وتهمشها.

ركز المؤلف في أكثر من موضع على قصور السياسات الاجتماعية الخاصة بالصحة وذلك من خلال عرضه لمنظومة قيم الاستهانة - التي ظهرت بكثافة في السياق الدرامي، ذلك التصور الذي كان بحق الطبقة الدنيا كما كانت الاستهانة - على مدار الأحداث - بحقوقهم وحياتهم وسلامتهم وأمنهم وغيرها.

تناول المؤلف الاستهانة - ذات الطابع المؤسسي - وركز علي الاستهانة بسلامة الإنسان وصحته وعلى عناء الطبقة الدنيا الفقيرة في الحصول على الرعاية الصحية - غير الجيدة في أحوال كثيرة - وأشار إلى حال المستشفيات الأميرية المتردي، والروتين الذي يدخل فيه الفقراء لحجز سرير داخل هذا المستشفى، وهنا نجده يشير إلى

قصور السياسات الاجتماعية الخاصة بالصحة في نقطتين مهمتين أشار لهما ضمنياً داخل السياق الدرامي وهما قلة عدد الأسّرة والأطباء بالنسبة إلى المرضي في المستشفيات الأميرية أو الحكومية، وتدهور حال التأمين الصحي وعدم شمول مظلته للطبقة الأكثر احتياجا إليه - الطبقة الدنيا(*).

لقد أشار مؤلف مسلسل الحارة في سياق مسلسله الدرامي إلى قضية غاية في الأهمية وهي ارتباط الرعاية الصحية والحصول على الدواء بالقدرة الشرائية للفرد، وعليه عرض في إطار رافض إلى تدني الرعاية الصحية لدى الطبقة الدنيا وعدم إمكانية حصولهم على الدواء لتدني قدرتهم الشرائية، هذا مع ظهور بيع الأدوية - المحظور تداولها إلا بروشتة طبية - في السوق السوداء ليلقى الضوء على الناتج النهائي لهذه العملية المعقدة وهي حرمان الفقير من الرعاية الصحية والدواء كليّةً.

- "بلبل، شوف لي شريط أخضر أنا تعبان".
- " عيني يابا والأصلي كمان.... خمسين جنيه".
- "خمسين جنيه إيه أنا بأخذه علاج مش إدمان".
- "ماليش فيه، الكلام ده في وزارة الصحة، أنا شمال يا صاحبي".

إذن - وكما يوضح المؤلف في سياق مسلسل الحارة الدرامي - قصور السياسات الاجتماعية الخاصة بالصحة في تضافرها مع قصور السياسات الدوائية أو حتى غيابها والروتين المتجّذر في المؤسسات القائمة على العملية الصحية والخلل في هذه المؤسسات يفرز الاستهانة بسلامة الإنسان وصحته خاصة من الطبقة الدنيا الفقيرة.

وفي أثناء عرض مؤلف الحارة للقيم الأسّرية نجده يشير إلى شكل السياسات الاجتماعية المطبقة في المجتمع المصري والخاصة بالإسكان والتي - كما أشار السياق الدرامي - تهمش الطبقة الدنيا ولا تراعيها في وضعها وتنفيذها، ويوضح المؤلف العناء الذي يكابده أهالي الحارة لإتمام الزواج وذلك في معرض حديثه عن الزواج بوصفه قيمة، ويكشف قصور السياسات الاجتماعية الخاصة بالإسكان من خلال

العرض في نقطتين: أولاهما: أن عدم إمكانية الحصول على سكن يؤدي إلى السكن مع شريك – عادة ما يكون من الأهل بما يحمله هذا الوضع من افتقاد الخصوصية في العلاقات الزوجية كما أشار المؤلف في السياق الدرامي.

- "نفسي أفتح عيني ألاقي نفسي عندي شقة محترمة كده نتلم فيها أنا ومراتي وأسيب بيت أبويا".

-"مرات أبوك كانت بتتودود معاه عايزانا نأخذ الأوضة اللي بره ويخذوا هما الأوضة ديا؟ دي الأوضة اللي بره اللي ماشي في الشارع يسمع دبة النملة جوه".

- "طب بس اصبري لما يفتح معايا الموضوع يعدلها ربنا".

والنقطة الثانية التي تكشف قصور السياسات الاجتماعية الخاصة بالإسكان في الطرح الدرامي كانت اللجوء إلى حلول وقتية للحصول على سكن تتمثل في شقق الإيجار بالقانون الجديد وهنا يكون الزوجان عرضة للطرد في أي وقت حال انتهاء مدة العقد.

- "طب وأنت عندك شقة.... للجواز يعني".

- "شقق الإيجار الجديد في كل مكان".

- "طب أنت شايف إن شاب في ظروفك دي ممكن يتجوز!".

- "دي ظروف كل شباب البلد".

-"نفسي في شقة كدة 100، 150 متر".

- "ليه يابت هنفتح مدرسة، هما 70 متر أوضه لينا وأوضة لضيوفنا الصغيرين".

ومن الجدير بالذكر أن قصور السياسات الاجتماعية الخاصة بالإسكان والتي أشار لها مؤلف مسلسل الحارة في أكثر من موضع أو موقف في السياق الدرامي كانت موضع اهتمام العديد من الدراسات.

فمنذ بداية الألفية تقريباً بدأت دراسات عديدة تتناول أزمة الإسكان وتؤكد على أن المشكلة أو الأزمة لا تتمثل في قلة عدد المساكن ولكنها في عدم توافر القدرة الشرائية لدى الشرائح التي تحتاج لهذه الوحدات السكنية - تلك الشرائح التي تنتمي في غالبيتها إلى الطبقة الدنيا والشرائح الدنيا والمتوسطة من الطبقة الوسطى. وهذا ما جعل هذه الدراسات تنادي بحتمية تغيير السياسات الإسكانية في مصر تلك السياسات التي تعتبر أصل أزمة الإسكان والعامل المساعد على تفاقمها[(1)(*)].

وهنا يعرض المؤلف في سياق الحارة الدرامي إلى أن قصور السياسات الاجتماعية يخلق أزمات والأزمات تخلق مشكلات اجتماعية عادة ما يتم حلها بطريقة فردية فتخلق غيرها وهكذا، وعرض السياق الدرامي لمشكلة من المشكلات الاجتماعية التي خلفتها أزمة الإسكان في تضافرها مع الوجود الاجتماعي كله الخاص بالطبقة الدنيا وهي مشكلة (الزواج العرفي) عرض لها السياق بطريقة تنفر المشاهد منها لكن في ترميز أنها كانت الحل في نظر أصحابها، فنجد أن المشاهد يخرج بعد مشاهدته كارهاً للحل لكن مشفقاً على أصحابه ومتعاطفاً معهم في آن واحد.

ويكشف لنا المؤلف هذه القضية من خلال نموذج خالد وصفاء اللذين تزوجا عرفياً في شقة إيجار جديد - مع تأكيده في أكثر من موضع إحساسهما بتأنيب الضمير - ليؤكد أن الحل وقتي وآني وفردي ويخلق سلسلة لا تنتهي من المشكلات الاجتماعية المرتبطة به.

- "المجتمع اللي إحنا فيه يا صفاء فاشل في أنه يحقق أبسط حقوقنا، مجتمع حرمنا من كل حاجة، حرمنا نتجوز بحجة الشقة اللي مش موجودة، وحرمنا من الحب عشان خايف علينا نغلط".

وكي يؤكد المؤلف من خلال عرضه للقيم الاجتماعية في السياق الدرامي لمسلسله على حتمية تغيير السياسات الاجتماعية الخاصة بالصحة والإسكان ليستفيد من تطبيقها كل شرائح وطبقات المجتمع؛ زاوج بين رؤيته وبين عرضه لقصور السياسات الاقتصادية التي تقوم على لا عدالة التوزيع وتعميقها للفجوة والاستقطاب الطبقي، ذلك من خلال عرضه للقيم الأسّرية.

- "يا أمه هو أنا مش واخذه بالي إنك بتلفي في الشوارع تلمي لي زبالة القطن وتداريها هنا، لكن واللـه يا أمه ورحمة أبويا ما أنا نايمة على المراتب دي لما تتعمل".

- "أعمل إيه أجيب لك منين؟!".

- "يا أمه كل البنات بتجيب قطن نظيف ما سمعناش عن حد لم القطن من الشوارع.... أنا عارفه إن ظروفنا وحشة، لكن كان نفسي أنام على قطن ريحته حلوه مش ريحته قطط ولا كلاب وبعدين فاكراني مبسوطة بشحطتك في الشوارع دي؟".

هنا يؤكد المؤلف مراراً على وضع الطبقة الدنيا ما بين سياسات اجتماعية تتجاهلها أو تهمشها وسياسات اقتصادية تكرس الفقر وتزيد حدة الاستقطاب الطبقي.

ويستمر المؤلف على ذات الخط الذي رسمه لنفسه منذ البداية فيشير من خلال عرضه لتدني قيمة العلم إلى قصور السياسات الاجتماعية الخاصة بالتعليم بصفة عامة، فالتخبط في وضع السياسات التعليمية وفي تطبيقها دون دراسة كافية فاقم من حدة الانفصال بين مخرجات التعليم وسوق العمل وزاد من وطأة مشكلة البطالة، ورغم أن المؤلف ركز على كشف ذلك القصور بصفة عامة إلا أنه أشار في أكثر من موضع إلى أن القصور في السياسات الاجتماعية الخاصة بالتعليم يحمل عبئه الطبقة الدنيا في الأغلب الأعم.

يكشف مؤلف العمل بعض أوجه القصور في السياسات الاجتماعية الخاصة بالتعليم من خلال شخصية تمّام وعن لسانه داخل العمل الدرامي في أثناء إلقائه لخطبة في المسجد.

- "...... الثانوية العميا، ليه عميا عشان مش شايفه اللي بتعمله فينا وفي ولادنا وفي بيوتنا، مش شايفه الذعر والرعب اللي زرعاه جوانا وكل ده عشان إيه عشان تخّرج عيال بيتلطموا في الشوارع، اللي قاعدين على القهاوي واللي مرميين على النواصي، ثانوية عميا عشان مش شايفة نتيجة، بتخرج مهندسين تبني عمارات تقع فوق دماغ اللي ساكنين فيها، دكاتره ينسوا الفوط في بطون العيانين ويموتوهم في البنج،......... صلوا على حضرة المصطفى".

ويعّبر مؤلف العمل ضمنياً عن حالة الاستياء العام لدى الطلبة في الجامعات من تردي حال التعليم ومن السياسات التعليمية المطبقة في المجتمع المصري، يعطي مثالاً لهذا مظاهرات طلبة كلية العلاج الطبيعي اعتراضاً منهم على ما يخص وضعهم الذي لم تحدده السياسات التعليمية، وفي تضاد رمزي له معنى يعرض المؤلف إلى مظاهرات الطلبة (بالفلاش باك قبل عشرين عاماً) التي كانت من أجل قضايا قومية وهنا ترميز لنقطة غاية في الأهمية وهي الإشارة إلى أن المظاهرات والاعتصامات كانت الجامعة تمنعها في الحالتين في إيماءة لعدم تغّير وضع الحريات خلال عشرين عاماً.

إذن في خلال عرض المؤلف للقيم الاجتماعية في السياق الدرامي لمسلسله الحارة دعا ضمنياً وصراحة إلى ضرورة تغيير السياسات الاجتماعية المطبقة في المجتمع المصري آنذاك خاصة تلك المتعلقة بالصحة والتعليم والإسكان لأنها تخرج الطبقة الدنيا الفقيرة من حساباتها، وتخدم في أحوال كثيرة الطبقة العليا الغنية وتزيد من حدة المشكلات الاجتماعية وتفرز الاستقطاب الطبقي وتكرسه وتحافظ على وجوده.

واستكمالاً لرؤيته يعرض المؤلف لشكل مؤسسات المجتمع ونماذج للفساد المؤسسي وربطه بالسياق الاجتماعي الاقتصادي الذي يكرسه ويبقى على معطياته فعرض رمزيا إلى الفساد في المؤسسات الخاصة بالنقل والمواصلات في عرضه لحادث قطار العياط كمثال، والفساد في المؤسسات القائمة على الترشح في العملية الانتخابية من خلال نموذج المرشح الذي يستخدم كل آليات الفهلوة للوصول لمجلس الشعب، كما عرض إلى نماذج من الفساد المؤسسي في المؤسسة الأمنية من خلال نموذج أمين الشرطة وهو ما عرضنا له بالتفصيل في الفصل السابق في الاستهانة بكرامة الإنسان وأمنه.

أي أن المؤلف ربط منظومة قيم الاستهانة – بالفساد المؤسسي وعوار السياسات الاجتماعية والسياق الاجتماعي الذي يبقي على شروط الوجود ويكرسها، تلك الشروط التي تفرز هذه المنظومة من القيم.

ونجد السياق الدرامي لمسلسل الحارة يأخذ الفساد في مؤسسة رئاسة الحي كمثال ليستعين به في جزء كبير من الأحداث ويركز على تداعياته ويدعو ضمنياً للتغيير فيه، وأعطى مثالاً لفساد اثنين من الموظفين الصغار في رئاسة الحي في إيماءة من المؤلف بضرورة النظر بعين الإعتبار إلى هذا الجهاز الخطير.

يوضح المؤلف بعد ذلك وفي خلال عرضه للقيم الاجتماعية شكل المناخ العام الذي يحيط بالقيم ويفرزها ويكرس نوعية السياسات وشكل المؤسسات بمعطياتها من خلال آليات متأصلة فيه، فنجده يعرض إلى الفوضى القانونية وآليات فكر الفهلوة.

الفوضى القانونية هي عدم معرفة الشخص بعقوبة ما خاصة بفعل اقترفه أو عدم احترام القانون في حال معرفته[2]، ويشير المؤلف إلى الفوضى القانونية في طيات عرضه لمنظومة قيم الاستهانة التي أخذت حيزاً كبيراً في العرض داخل السياق الدرامي لمسلسل الحارة كما سبق وذكرنا.

ويعرض المؤلف إلى عدم احترام القانون في حال معرفة الشخص به (التحايل على القانون) وأعطى مثالاً صريحاً بالصيدلي الذي يبيع الأدوية المحظورة في السوق السوداء، ليعرض كيف أن أصحاب ما يسمى بمافيا الدواء يتحايلون على القانون ويلتفون حوله ويستفيدون من ثغراته ليوفروا لأنفسهم عنصر الأمان بحيث لا يقعون تحت طائلة القانون، ويدعو المؤلف بطريقة ضمنية إلى ضرورة تغيير نصوص في القانون من خلال تعديلات تشريعية لتضمن حقوق المواطن العادي (المستهان به) وتكون رادعاً للمتحايلين على القانون، كما يدعو إلى ضرورة تفعيل هذه النصوص بعد ذلك لتحقيق هذا الهدف.

ويدلل المؤلف على وجهة نظره السابقة من خلال عرضه للحوار التالي في السياق الدرامي لمسلسلة الحارة، وهو بين طالب في كلية الحقوق – له أخ مدمن للأدوية – وبين د/ عطية الصيدلي الذي يبيع الدواء المدّرج جدول أول إلى سماسرة سوق الدواء السوداء.

- "بيع المخدر ده جنايه".

- " مين قال؟".

- " انا في ليسانس حقوق".

- "باقول لك أيه؟، ذاكر قانون الأول، حتى لو البوليس بتاعك ثبت أني بابيع مخدر من غير روشته ولا فيها حاجة، كل الموضوع هيعملوا محضر ويمنعوا عني حصة المخدر اللي بيدوها لي، عايز تفهم حاجة تاني يا بتاع القانون".

- "ليه هو ما فيش نقابة للصيادلة ممكن تقفل الأجزاخانة دي".

- " متقدرش لإن انا مش بابيع حشيش، أنا بابيع أدوية مخدرة، مصروفة لي من الحكومة وليا حصة فيها كل شهر، ولو بعت بأزيد من التسعيرة تتعمل جنحة بيع أزيد من التسعيرة كبيرها تلات شهور مع الإيقاف، شوفت بقى أنا مذاكر قانون إزاي يا بتاع القانون".

- "يعني تبقي مضيّع جيل بحاله والقانون يعاقبك بتلات شهور بس وكمان مع إيقاف التنفيذ".

- "خلاص يا حبيبي روح غيّر القانون...... اعمل لك مظاهرة.... اعتصم....طالبوا بإعدامي أنا شخصياً موافق".

نجد المؤلف هنا يوضح من خلال هذا الحوار – رمزياً – إيمان المتحايلين على القانون (د/ عطية الصيدلي رمز لهم) باستحالة تنفيذ القانون عليهم في إشارة إلى أن الفوضى القانونية والاستهانة بالقانون بصفة عامة لها جذور مؤسسية، ويقصد

المؤلف أن يشير إلى نقطتين مهمتين بهذا الشأن أولاً: حتمية معالجة القصور التشريعي لغلق الأبواب أمام المتحايلين على القانون وتفعيل القانون كما سبق وذكرنا، ثانياً: يحاول المؤلف من خلال عرضه للقيم الاجتماعية ومن خلال وصفه للمناخ العام للمجتمع المصري قبل ثورة 25 يناير 2011 أن يحرك الإطار الإيديولوجي الجامد للمشاهد، ذلك الإطار الذي يؤكد على مساواة الجميع أمام القانون ويدعو المشاهد ضمنياً إلى الالتفات إلى المساواة الشكلية بأن يجعل المشاهد يثير تساؤلاً أي الفئات تطوّع القانون لخدمة مصالحها وأين القصور البنيوي والمؤسسي الذي يساعدها على ذلك.

ويعرض المؤلف استكمالاً لفكرة الفوضى القانونية، الاستهانة بالقانون في إطار مختلف بعيداً عن فكرة التحايل على القانون كما عرض لها فيما سبق، فهو يعرض في تضاد رمزي له دلالة من خلال عرضه لمنظومة قيم الاستهانة إلى شخصيات داخل العمل الدرامي مثل عبد الله ونبيل اللذين يستبيحان المال العام (يستهينان بالمال العام ومن ثم بالقانون) وشخصيات مثل فتحي العامل الذي أصيب إصابة عمل والمقدس ماهر الذي أصيب في قطار العياط، واللذان يعانيان كلاهما من أجل صرف التعويض الخاص بهما (يستهين بهما القانون)، ليوضح لنا المؤلف أنه عندما يستهين أفراد الطبقة الدنيا الفقيرة بالقانون ولا يقيمون له وزناً يكون بسبب استهانة القانون بهم وفشلهم في أخذ حقوقهم عن طريقه في أحوال كثيرة، إذن مرة أخرى – كما ذكر سمير نعيم في كتاباته و كما أكدنا من قبل – الاستهانة المؤسسية تخلق استهانة فردية.

ويربط المؤلف الاستهانة بالقانون بقضية مؤسسية غاية في الأهمية وهي بطء إجراءات التقاضي ... فقضية مثل صرف التعويضات لأفراد بسبب إصابات العمل أو إصابات الحوادث وبطء إجراءات التقاضي فيها اعتبرها المؤلف ضمنياً نوعاً من أنواع الاستهانة بالبشر ... ومن ثم يؤدي إلى استهانة الأفراد بالقانون خاصة من أفراد الطبقة الدنيا.

-"شوف يا مقدس كل أهالي ركاب القطر رفعوا قواضي تعويض وإحنا كمان لازم نرفع قضية".

- " يا بني مين عنده وقت يرفع قواضي ولاّ يجري ورا محاكم".

- "لا يا با ده حقنا وافق أنت بس وصبحي يمشي في القضية".

ولا يترك المؤلف الخط الدرامي الذي رسمه لشكل الاستهانة بالقانون إلا بعد أن يزاوج بين الاستهانة بالقانون وبعض صور الفساد المؤسسي، فهو يعرض الاستهانة بالقانون من قبل بعض النماذج الفاسدة داخل المؤسسة الأمنية (من خلال صلاح أمين الشرطة).

يعرض المؤلف داخل السياق الدرامي للمسلسل كيف أن صلاح يبحث عن طريقة لتخرج بها (منى) من قضية تجارة مخدرات وكيف - وهو دارس القانون ومنفذه – يلجأ إلى محام يعرفه ليجد له ثغرة قانونية أو حيلة يتحايل بها على القانون لتستفيد منها (منى)، وهنا يصّور المؤلف الاستهانة بالقانون على أنها تحمل في طياتها عدم احترام القانون في حال معرفة الشخص به أي هي هنا تساوي الفوضى القانونية، رغم أن الاستهانة بالقانون في الأصل وفي مجملها أشمل وأعم من الفوضى القانونية.

يكشف المؤلف في أثناء عرضه للقيم الاجتماعية في السياق الدرامي لمسلسل الحارة آليات فكر الفهلوة بوصفها أداة تساعد على تكريس الفساد المؤسسي والقصور في السياسات الاجتماعية وهي أيضاً نتاج لهما، ويؤكد على طول الأحداث على هذه العلاقة الجدلية بين آليات فكر الفهلوة وبين الأبنية المجتمعية والفترة أو الحقبة التي يمر بها المجتمع المصري.

ورفض المؤلف هذه الآليات رفضاً ضمنياً وصريحاً داخل السياق الدرامي، ذلك النوع من الرفض الذي يحمل في طياته رفضاً للمناخ العام في المجتمع الذي أفرزها وكرس وجودها.

وعرض المؤلف هذه الآليات من خلال بعض سلوكيات شخوص العمل الدرامي في بعض المواقف ومن خلال عرضه لمجموعة القيم الاجتماعية التي ظهرت في السياق الدرامي لمسلسله، وهذه الآليات هي:

- النصب:

ظهر في موقفين:

الموقف الأول: من خلال شخصية سعيد الميكانيكي الذي عندما توفى والده دخل غرفته وبيده عقد تمليك للبيت والورشة وأخذ يد أبيه المتوفى ليبصم بها على العقود، كي لا ترث أخته وزوجة أبيه شيئاً من الميراث.

- "أنا بصيت في الورق لقيته عقود بيع".

- " أبويا ميعملش كده".

- "عقد بيع البيت والورشة بأسمي وآدي الورق أهو باصم عليه بأيده".

الموقف الثاني: من خلال شخصية موظف الآثار المستقيل الذي نصب على عبد اللـه وأوهمه بوجود تمثال أثري في أرض مهجورة في مكان في الحارة.

- "نصاب يعني إيه....... ده أنا بعت التاكسي وخد مني 20 ألف جنيه".

- "أنت بعت التاكسي عشان كده، مقلتليش ليه؟، عوضك على اللـه يا عبد اللـه في الفلوس".

- "يعني إيه نصب عليا مفيش تمثال،.........مفيش تمثال".

- الغش:

اقترن بشخصية مرشح مجلس الشعب ووسطائه.

- "آه يا حمزة بيه الآذان مش هتصلي (يغمز له بعينه)".

" آه.......آه طبعاً".

- وسطاء المرشح يوزعون بطاطين على أهل الحارة مع صورة المرشح، ويسرقون من هذه البطاطين تمهيداً لبيعها لحسابهم بعد ذلك.

- "خدي ياست احفظي الراجل ده كويس هو اللي جايب البطاطين دي".

- "ربنا يكفيه زي ما كفانا".

- "على فكرة أنا مكوش لنا 200 بطانية".

- "وأنا مضبّط اللي هييجي ياخذهم".

- الرشوة:

ارتبطت في الأحداث الدرامية بالفساد المؤسسي.

-" يا أمه بتوع الجوازات معرفش بييجوا البيوت ولا لأ".

- " يا حبيبي طالما هتدفع هييجوا".

- المحسوبية:

-"هاعمل لك محضر وهاساعدك فيه وإن شاء الله رئيس المباحث يمشيكي من هنا وما تروحيش النيابة".

- "تسلم".

- الانتهازية وتقنص الفرص:

- "مش هتروح تشوف حماك (مصاب قطار العياط)، خلي بالك دي فيها سبوبة حلوة، تعويض يعني ويمكن ينوبك من الحب جانب وأنا قلت لك".

- الثراء عن طريق غير مشروع:

ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالاستهانة بالثروة القومية.

-"لقيت زبون عاوز أوصل له صندوق أسوان، أنا في الأول قلقت لما عرض عليا 5000 جنيه قلقت أكثر، طلع عايز يودي تمثال، أبجت منه مليون جنيه".

- "يا ابن المحظوظة".

"أنا في الأول خفت وقلت وأنا مالي بالموضوع ده، بس حسبتها مع نفسي قلت لو سألوني في الآخر أنا سواق معايا زبون بصندوق يعني هافتش الزباين، فآيست وإتكلت على الله وخد عندك أسوان 1000 كيلو صد رد في نفس اليوم، بس وخدت الفلوس حطيتها في البنك باسم مراتي".

- المكسب السهل:

ارتبطت هذه الآلية بالسابقة وهي الثراء عن طريق غير مشروع في السياق الدرامي في مواقف كثيرة.

-"الدقيق ده حصة الفرن والباشا بيبيعه براني، وأبوك وأبويا بيقفوا في الطابور وميتحصلوش على رغيف واحد،...... أفهم بقي".

- "الدقيق كتير يعني أخليه لما يسوس ولا استنفع منه، خد يا عم أنت وهو 200 جنيه أهم".

- "عايزين 100 كمان".

- "ماشي".

(الآلية الأخيرة من فكر الفهلوة التي عرض لها المؤلف في السياق الدرامي للحارة كانت السمسرة).

- "البراشيم مطلوبة اليومين دول".

- "أهو من أركمّ الحكومة دخلتها جدول ولاّ أنت مدرتش".

- "طب اعمل لي تشكيلة من علي وش الجدول".

- "بس هتدفع..... مفيش أجل".

- "أأمرني".

- "إديني إسبوع".

- "حلو قوي".

- "بس على شرط العلبة 90 جنيه ما تقلش جنيه".

- "كتير يا عمنا الواد فرخة بيتحايل عليا بـ 40 وأنا مش عايز آخد منه علشان مضروب، 70 جنيه حلو قوي عشان آكل عيش".

- "طب وحياة دي (يشير إلى رقبة السمسار) وفداها رقبتي واقفة عليا أنا بـ 70".

عرض المؤلف إلى آليات فكر الفهلوة في إطار رافض داخل السياق الدرامي، رافض لها صراحة عندما قرن هذه الآليات بتداعياتها السلبية ونتائجها السيئة، وإطار رافض ضمنياً للأبنية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي أفرزتها وساعدت على استمراريتها وكرست العمل بها.

وأخيراً نجد المؤلف في السياق الدرامي لمسلسله وعلى مدار ثلاثين حلقة يصف المناخ العام في المجتمع المصري آنذاك من خلال رؤيته الإيديولوجية التي طالما وجهت فكره على مدار الأحداث؛ بعدد من المؤشرات ظهرت خلال عرضه لقيم وسلوكيات ومواقف داخل السياق الدرامي، ومن هذه المؤشرات:

- وصف حالة المجتمع المصري الاقتصادية والإشارة إلى تردي الأوضاع في فترة ما قبل ثورة يناير 2011.

  - " يا بني أنا مسافر ومش عاوز أبقي مكروب على أمك وأختك".

  - "تروح وتيجي بالسلامة، وشوف لي مصلحة كده هناك، البلد هنا مكسرة".

- وصف حالة التغييب الفكري التي يتعرض لها أفراد المجتمع – بدون الإشارة ولو ضمنياً إلى مصدره ليساعد المشاهد على شحذ عقله وطرح التساؤلات ومحاولة الإجابة عليها.

  - "أي حاجة كترها تعمل إدمان حتى الشاي".

  - "يعني هي الناس ناقصة، دي الناس ما بقتش دريانة".

- الإشارة إلى حالة الاغتراب لدى الشباب بصفة عامة وشباب الطبقة الدنيا بصفة خاصة والتأكيد على عدم نيل هؤلاء الشباب لحقوقهم من المجتمع، في إشارة إلى قصور السياسات الاجتماعية بصفة عامة والخاصة بالشباب بصفة خاصة.

- "الواد عادل ده كان معايا في المدرسة وكان شاطر قوي وأهو طلع بره وسافر، الظاهر يا صباح إن الشطار بس هما اللي بيسافروا بره ويسيبوا الحارة".

- إلهاء أفراد المجتمع من خلال وسائل وآليات عديدة – عن القضايا والمشكلات الجوهرية بأشياء وقضايا فرعية أو بكلمات ماركيوز إلهاء الشخص عن احتياجاته الأساسية تخلق احتياجات وهمية له وإيهامه أنها احتياجات أساسية[3].

- وآخر هذه المؤشرات حالة عدم الرضا العام عن المناخ العام كله، عن طريق وضع المؤلف لأبيات شعر على لسان تمام ألقاها خلال خطبة له في المسجد، هذه الأبيات تدل على عدم الرضا والرفض والرغبة في التغير.

-"مخنوقين آه... آه....آه مخنوقين، كلنا مغروسين في الطين عشان مخنوقين، أرفانين ومش طايقين، والحياة حوالين رقابنا زي حبل المشنقة، ما الشوارع ضيقة والمدارس ضيقة، والجناين ضيقة والمداين ضيقة والكنايس والجوامع ضيقة، أمال إمتي راح تفرج بقى؟".

يبقى لنا في هذا الجزء أن نعرض لشكل التصور العام (الإيديولوجيا) لدى مؤلف مسلسل الحارة؛ وتصنيفها بناء على المعطيات السابقة.

ركز المؤلف في السياق الدرامي لمسلسل الحارة على قضايا اجتماعية كبرى في أثناء عرضه للقيم الاجتماعية في مسلسله، وألقى الضوء على جذور هذه القضايا في أبنية المجتمع المصري، عرض المؤلف للسياق أو المناخ العام في المجتمع المصري قبل ثورة يناير2011 بطريقة تظهر بواطن الخلل في الأبنية والقصور أو العوار في السياسات الاجتماعية المطبقة في المجتمع آنذاك وأشار في مواقف عديدة للفساد المؤسسي كل ذلك في إطار رافض لهذا السياق العام ضمنياً أو صراحة، ذلك الرفض الذي يحمل في طياته دعوى إلى حتمية التغيير الجذري في سياسات ومؤسسات وحتى أبنية مما يجعلنا نصنف إيديولوجيا المؤلف على أنها راديكالية.

ثانياً: مسلسل زهرة وأزواجها الخمسة

سوف نتناول - كما حدث مع سياق مسلسل الحارة - بالتفصيل كيف عرض مؤلف زهرة وأزواجها الخمسة للسياسات الاجتماعية المطبقة في المجتمع المصري، وشكل المؤسسات ورؤيته لها ثم المناخ العام للمجتمع المصري في خلال عرضه للقيم الاجتماعية في مسلسله وصولاً إلى شكل التصور العام (الإيديولوجيا) لديه وتصنيفها بناء علي المعطيات السابقة.

لم يعرض المؤلف قصوراً في السياسات الاجتماعية الخاصة بالصحة والإسكان والتعليم، لذلك نستطيع القول إنه يوافق ضمنياً عليها ويسّلم بصحتها وبمشروعية النظام الاجتماعي الذي أفرزها.

سبق وذكرنا أن السياق الدرامي لزهرة وأزواجها الخمسة فرغ منظومة قيم الاستهانة من مضمونها الدينامي وعرض لهذه المنظومة في سياق ركز فيه على أنها فردية وليس لها أي جذور مؤسسية، وظهرت منظومة قيم الاستهانة لصيقة بعيوب في شخصيات وعوار في سلوكيات محصورة في إطار نفسي سيكولوجي ضيق وبعّد بهذه المنظومة عن الإطار الاجتماعي المؤسسي الذي يفرزها، واستمراراً لهذه الرؤية نجد أن المؤلف يعرض لنا الاستهانة بالصحة من هذا المنطلق، فالاستهانة هي استهانة فرد بصحته وعدم الحفاظ عليها، وليس تهميش سياسات اجتماعية له، ومن الجدير بالذكر أنه عرض لهذا المؤشر في الطبقة الدنيا - نفس الطبقة التي كانت محور اهتمام السياق الدرامي لمسلسل الحارة.

وظهرت في السياق الدرامي لزهرة وأزواجها الخمسة المستشفيات الأميرية – التي كانت تعمل بها البطلة وصديقتها والتي كانت تذهب فيها أم البطلة لتلقي العلاج – نظيفة وجميلة وبها كافة الإمكانات. وظهر لنا اهتمام هيئة التمريض بالمريض – وكأن هناك ممرضة لكل مريض.

-" كان إمبارح عندك نوبتجية".

- " آه..... طول الليل ما غمضتش عيني من طلبات العيانين".

والرعاية الصحية في هذه المستشفيات كما أوضحها مؤلف العمل على أعلى مستوى، والدواء فيها متوافر دائماً وبكثرة، فالمريض من الطبقة الدنيا الفقيرة يحصل على الرعاية الصحية بغض النظر عن قدرته الشرائية؛ فالمؤلف فك الارتباط بين مستوى الرعاية الصحية الجيد وتوافر الأدوية والقدرة الشرائية المرتفعة، وهذا يتنافى مع الحقائق التي عرضت لها دراسات عديدة سبق مناقشتها في هذه الدراسة في موضع سابق.

وانطبقت ذات الرؤية على السياسات الاجتماعية الخاصة بالإسكان، فمن خلال عرض المؤلف نجد أنه ليس هناك أزمة إسكان من وجهة نظره – وكما عرض في سياق مسلسله الدرامي، ففي الطبقة الدنيا الفقيرة – الممثلة في جيران وأهل زهرة القدامى – لا توجد شكوى من أزمة السكن فإيجاد شقة سهل والانتقال من سكن لآخر يتم بيسر وفي وقت قصير، حتى عندما صّور جزءاً من أزمة الإسكان – في نصف مشهد تقريباً – وجد له حلاً غير تقليدي.

- "لأ يا أمه أنا وعدت فوزي (المحامي) أي هاديله الشقة القديمة، ابن عمته عايز يتجوز فيها".

- "يا بنتي بتفكري إزاي مش عايزة تأخذي منه حاجة من الشقة خالص".

- "ده جمايله مغرقاني".

إذن الحل أن يتنازل من لديهم أكثر من سكن عن واحد للآخرين وهذه النقطة توضح أكثر من معني يقصده المؤلف، أولاً: أنه يختزل مشكلة وأزمة اجتماعية مثل أزمة الإسكان في إطار ضيق ويضع لها حلاً فردياً لا يمكن تطبيقه في الواقع، ثانياً: يبعد بالمشكلة كلها عن البناء الاجتماعي الاقتصادي الذي أفرزها وعن السياسات الاجتماعية المطبقة ليتجنب مناقشتهم وتسليماً ضمنياً بصحتهم وموافقة ضمنية على كل ما يخص هذا السياق - أقصد السياق الاجتماعي الخاص بالمجتمع المصري.

نلاحظ هنا أن المؤلف يشير ضمنياً إلى المؤسسة الأمنية وكيف أنها تقوم بمهامها في توفير الأمن والأمان وتطبيق وتنفيذ القانون، ولم يتطرق المؤلف إلى أي سلبيات داخل المؤسسة الأمنية، وصّور لنا من خلال السياق الدرامي للمسلسل الشكل الخارجي والداخلي للسجن الموجود فيه فرج الزوج الثاني لزهرة، حيث الحديقة في الخارج بها طاولات تشبه الموجودة في النوادي وهناك ألعاب مثل الشطرنج والطاولة وكل شخصين في غرفة - تشبه الغرف الفندقية بها سريران وتليفزيون وطاولة وثلاجة صغيرتان، لم يعطنا السياق الدرامي أي انطباع أنه سجن وصوره وكأن كل السجون بهذا الشكل.

سبق وذكرنا أن منظومة قيم الاستهانة التي عرض لها الكاتب تخص الاستهانة الفردية - التي ليس لها أي جذور مؤسسية - لذلك نجده عندما عرض للاستهانة بكرامة الإنسان وأمنه لم يعرض - لأدنى مسئولية على مؤسسات المجتمع بل إنه عندما عرض لحوادث البلطجة والضرب المبرح والاغتصاب لم يرجعها لقصور مؤسسي إنما لعوار شخصيات - أو لنقل أرجعها إلى وجود شخصيات غير سوية.

ظهرت حوادث البلطجة والضرب في إطار كوميدي فكاهي يضمن تقبل المشاهد له، وعدم ربط هذه النوعية من الحوادث بجذورها الاجتماعية يجعل المشاهد يفقد الصلة بين كونها مشكلة اجتماعية وبين أسبابها،ويرسخ ويكرس فكرة فردية المشكلات لتبقى أسباب المشكلة لصيقة بأفراد وليس مؤسسات وأبنية، ومثال على ذلك من السياق الدرامي المشهد الذي يضع فيه رجال فرج زوج زهرة الثاني أخاها في إناء كبير به ماء وهو مقيد بالحبال من يديه وقدميه - وهو يلقي نكت وكلمات كوميدية ويغني.

أما جريمة الاغتصاب التي تعرضت لها البطلة زهرة فظهرت هي الأخرى وكأنها مسئولية المجني عليها حيث صّور لنا المؤلف زهرة في ملابس مفتوحة عائدة من عملها في منتصف الليل تستقل عربة أجرة وتقبل أن يمشي بها السائق من مكان غير معروف وسط زراعات وهو ما أدى لحادث اغتصابها، وطريقة عرض المؤلف لهذه الجريمة البشعة ... والمشكلة الاجتماعية بهذه الطريقة يحمل رؤية إيديولوجية معينة وتشير طريقة العرض هذه إلى عدة نقاط:

أولاً:

بتر جريمة الاغتصاب من سياقها الاجتماعي – فهي أساسها فردي – ليست المشكلة في الأبنية ولا المؤسسات – وهو الوضع الذي يؤدي إلى حصر الحلول في حلول فردية نتائجها عقيمة تُبقي على المشكلة وتزيد من حدتها.

ثانياً:

يكرس المؤلف بهذا العرض واحدة من أخطر آليات فكر الفهلوة وهي النظرة الدونية للمرأة، النظرة إليها على أنها جسد وإلقاء اللوم عليها في المشكلات التي تتعلق بالجنس وعدم النظر إليها على أنها مجني عليها.

ثالثاً:

العرض يكرس ضمنياً الاستهانة بالقانون من قِبل الأفراد والفوضى القانونية فهو يرسخ فكرة عدم اللجوء للقانون في مثل هذه الجرائم وهو تكريس آخر لدونية المرأة.

لم يناقش المؤلف السياسات الاجتماعية الخاصة بالتعليم وإن كان السياق الدرامي للمسلسل كرس تدني قيمة التعليم – كما سبق وذكرنا في الفصل السابق، من خلال فصله بين نوعية التعليم ونوعية العمل ومستوى الثراء.

ويرى المؤلف أن مؤسسات المجتمع تقوم بوظائفها المنوط بها أداؤها ولا يوجد بها أي قصور أو عوار، وأشار من خلال عرضه للقيم الاجتماعية في السياق الدرامي لمسلسله إلى أن الفساد – فساد أشخاص داخل مؤسسات معينة، وعليه فالفساد فردي وليس مؤسسياً وأن ذوي السلطة أو ممثلي السلطة في هذه المؤسسات عادة ما يبترون العضو الفاسد حال معرفتهم بفساده، فممثلو السلطة دائما ما يحافظون على كيان المؤسسات ومن ثم كيان المجتمع.

نجد المؤلف بعد ذلك وفي خلال عرضه للقيم الاجتماعية يوضح شكل المناخ العام الخاص بالمجتمع المصري في فترة ما قبل ثورة 25 يناير 2011، فيعرض لما يخص الفوضى القانونية وآليات فكرة الفهلوة ثم وصف المناخ العام بصفة عامة.

عرض المؤلف التحايل على القانون بوصفه حلاً لمشكلات عديدة،وظهر المؤلف غير رافض لهذا المؤشر الدال على الفوضى القانونية، ووظفه على أنه آلية لاستعادة الحقوق بطريقة أو بأخرى.

- الشرطة تلقي القبض على زهرة بتهمة تجارتها في الأدوية من بيتها وبدون ترخيص، المحامي يحاول إيجاد حل قانوني لها.

- "بصي أنا عملت كام روشتة عمولة وكتبت فيهم كام دوا من اللي مثبوت رسمي (يقصد في المحضر)، بس عايز خدمة بقى منك (الحديث لصديقة زهرة)".

- " تحت أمرك".

- "عايزك تختاري أطيب وأجدع دكتور في المستشفي وتعملي روشتة باسم خالتي أم زهرة".

- "الحاج فرج موقفه القانوني صعب جداً".

- " إذا كان التلات محامين الكبار طمنونا".

- "ما هو لو إنتم بتفهموا ما كانش فيه داعي للثلاثة الكبار دول اللي كل واحد فيهم واخـد 1/2 مليون جنيه، كنتم وفرتوهم وأي عيل من الصبيان شال القضية".

وظهرت آلية أخرى لاسترداد الحقوق وهي العنف أو استخدام العنف، وهو تكريس مرة أخـرى للفوضى القانونية وتأكيد المؤلف على أن الإدانة في منظومة العنف للأفراد والشخصيات.

- "ها عملت إيه مع ولاد الأبالسة دول يا منتصر".

- " إطمن يا حاج التلات مخازن بقوا فحمة".

- " اللـه ينور عليك والشغل كان نضيف".

- "أنضف من الصيني بعد غسيله".

- "عشان يبقوا عبرة لغيرهم، وراضيت الرجالة اللي اشتغلوا".

- "كلهم مبوسطين وبيدعولك يا حاج".

إذن يرى المؤلف – ويسّلم ضمنياً – أن الفوضى القانونية ليست إفرازاً اجتماعياً لا تخلقها أبنية اجتماعية معينة أو معطيات تظهر في حقبة ما من تـاريخ المجتمـع، إنمـا هـي تظهـر بفعـل أفـراد وتنتهي بفعل أفراد، لقد انطبقت ذات الرؤية على آليات فكر الفهلـوة التـي عـرض لهـا المؤلـف في السياق الدرامي للمسلسل وفي أثناء عرضه للقيم الاجتماعية التي ظهرت فيه، وكـان المؤلـف رافـضاً لهذه الآليات تارة – لكنه رفض لشخصيات وأفراد تتبناها – وداعم لها تارة أخرى، وفي كـل الأحـوال ظهرت آليات فكر الفهلوة مبتورة من السياق الاجتماعي الاقتصادي للمجتمع كما سبق وأشرنا.

- النصب والتدليس:

- "أنا هاصدر له حد يشتري كل البضاعة اللي عنده وهابيع بتاعتي بأرخص سعر عشان أبين لـه أني فرفرت في السوق وبعدين آخد بضاعته على بضاعتي وأبيعها وبأعلى سعر كمان".

- الغش:

وأختزله السياق الدرامي في غش الآخرين أو تحايل أشخاص على أشخاص آخرين.

- الرشوة:

السياق أعطى لها مسميات إكرامية أو عمولة على غرار أفلام موجة السبعينيات.

ويؤكد المؤلف على أن الفساد فردي ومن فئة معينة من الأشـخاص بيـنما لا يقبـل غـيرهم مـثلاً بالرشوة، فالمشكلة يخلقها المؤلف ويقوم بحلها في إطار فـردي مبتعـداً بالـسياق الـدرامي كلـه عـن الإطار المؤسسي والبنيوي للمجتمع.

- المحسوبية:

ظهرت مرتبطة بالآلية السابقة (الرشوة) في أحداث العمل الدرامي.

- الانتهازية وتقنص الفرص:

وظهرت في أكثر من موضع، على سبيل المثال.

- "خدي يا حبيبتي".

- "إيه دول".

- "دول 200 جنيه".

- "بس، لأ أنا عايزة 400 جنيه".

- "دول كتير قوي يا ست زهرة".

- "كتير إيه شفتي حالته كانت عاملة إزاي".

- "طب ماشي ولا تزعلي (تعطيها النقود)".

وظهرت الانتهازية وتقنص الفرص حتى داخل الأسرة الواحدة .. فأم البطلة وأخوها دائماً ما كانوا يستمتعان بميزات إضافية من زهرة وأزواجها كلما سنحت الفرصة.

- الثراء عن طريق غير مشروع:

- "الحكومة عاملة مناقصة لبناء 50 مدرسة".

- "هو ده الشغل".

- "حيلك دي عايزة سيولة".

- "آه وكمان لازم أتعاب حمزاوي بيه، مقولتش يا حمزاوي بيه تحب تتعامل بأي عملة".

- "اليورو الأوروبي".

- المكسب السهل: وهي مرتبطة بالآلية السابقة:

-"افتحي يا زهرة درج الكومودينو ده هتلاقي علبة قطيفة، هاتيها".

- "حاضر".

- "افتيحها".

- "الـلـه....".

- "عجبتك.... أنا جايبها لك يا زهرة".

- "أنا يا حاج بمناسبة إيه".

- "أنقذتي حياة الحاج فرج أبو اليسر"

- "مش هاقدر أقبل الهدية دي".

- "لا كده هتزعليني منك..... متكسفنيش".

- "حاضر هاخدها عشان خاطرك".

- السمسرة:

ظهرت هذه الآلية بكثافة وفي أكثر من موقف داخل السياق الدرامي للمسلسل.

-"مستعد أسيب لك خطيبتي وهي زي القمر ومش هاخذ فيها خلو كتير، هاخد 50 ألف بس".

- استغلال النفوذ:

- "أنت محتاجة حماية، عايزين نتشارك بـ 40%".

- "ولو الحاج ما وافقش".

- "أنا باكلمك إنتي مش باكلم الحاج".

- "أفكر وأرد عليكم بعد 3، 4 أيام".

- "وماله قدامك أسبوع بحاله..... بس المرة دي متحـاوليش تلعبـي معانـا ده إذا كانـت حياتـك غالية عليكي".

- "جرى لك إيه يا منتصر، بتقول شعر في الحاج فرج إذا كان هو في نظركم كبير إحنـا معنـدناش كبير، وأي حد بيعمل كبير بياخد فوق دماغه".

ومن الجدير بالذكر أن المؤلف من خلال عرضه لهـذه الآليـة – أقـصد اسـتغلال النفـوذ – قـدّم دعـوة ضـمنية للقبـول بمتناقـضات الواقـع – فالـشخوص في الـسياق الـدرامي قبلـت بهـذه الآليـة واستخدمتها أو تحملت نتائجهـا وهـو تكـريس لفكـرة الرضـا بـالموجود لأن الواقـع عـادة لا يقـوى الإنسان على تغييره، والأفضل له أن يرضى به ويحـاول التكيـف معـه وهـي دعـوة للتـسليم ضـمنياً بمشروعية السياق الاجتماعي وعدم العمل على تغييره.

- **تكريس النظرة الدونية للمرأة:**

ظهرت هذه الآلية ضمنياً من خلال عدة مؤشرات سبق وأشرنا إلى بعضها في موضع سابق وهذه المؤشرات هي، المشاهد المليئـة بالإيحـاءات الجنـسية،والملابس المثـيرة للبطلـة التـي تكـرس النظـرة للمرأة على أنها جسد والتعامـل معهـا مـن هـذا المنطلـق وهـو الإطـار العـام للمسلـسل وللـسياق الدرامي كله – أقصد النظرة للمرأة على أنها جسد والتعامل معها على أساس هذه النظرة – كـذلك التعدد غير المبرر في الزوجات وقبول المرأة بأوضاع شاذة في وجود هذا التعدد مثل قبولها بالمعيـشة مع الزوجات القدامى وغيرها، وأخيراً مؤشر في غاية الأهمية وهو إلقاء اللوم عـلى المـرأة في كـل مـا يخص الجنس وكل الجرائم التي تخصها بوصفها أنثى مثل جرائم الاغتصاب كما سبق وذكرنا.

ومـن المتعـارف عليـه أن فكـر الفهلـوة وآلياتـه ظهـر مـع حقبـة الـسبعينيات واستمر كنتاج لاستمرار البني الاجتماعية التي تكرسـه، أي اسـتمر باسـتمرار شروط

وجوده[4]. لكن المؤلف في السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة لم يطرح هذه القضي1ة ولا هذه الرؤية وعرض فكر الفهلوة وآلياته بعيداً عن شروط وجودهم امتـداداً لأيديولوجيتـه التـي يتبناها وتصوره العام للمجتمع.

وأخيراً يبقي لنا هنا أن نـشير إلى وصـف المؤلـف للمنـاخ العـام للمجتمـع المـصري مـن خـلال السياق الدرامي لمسلسله وفي طيات عرضه للقيم الاجتماعية فيه، ذلك من خلال عدة مؤشرات:

- إمكانية وضع حلول فردية للمشكلات والأزمات الاجتماعية.

- "الشرط الثالث لإتمام زواج الست زهرة من الحاج فرج هو مساعدة جميع فقـراء الحـي بـأي شكل مادي أو معنوي".

- "الـلـه!!! فيه أيه يا أستاذ هو أنت فاكر الحاج وزارة شئون اجتماعية".

- "ربنا يقدرك على فعل الخير يا حاج وبيني وبينك هنا الناس بتكح تراب والرطوبة الاجتماعيـة مسيطرة على الحي كله".

- اعتبار الحوادث الناتجة عن خلل أو قصور مؤسسي عادية وتحـدث، حيـث بترهـا المؤلـف مـن سياقها المؤسسي في الأحداث الدرامية.

- حديث أخو زهرة مثلاً عن حادث الطائرة الذي مات فيه زوج أخته.

- "مش عارف مال البحر الأحمر مزّعل الناس منه ليه مرة مركب (في إشارة إلى حـادث العبّـارة) ومرة طيارة، طب ما كان يروح من حتة تانية".

وهنا ينبغي أن نشير إلي أن المؤلف قدّم في السياق الدرامي لمسلسله مجموعـة مـن السلوكيات غريبة على المجتمع المـصري وشـاذة وغـير مقبولـة، وطريقـة عرضـه لهـذه السلوكيات تشير إلى أنه يدعّمها ويراها مقبولة وعادية وهي دعـوة ضـمنية للمـشاهد أن يقبل بها، وهدفها إغـراق المـشاهد في تفاصـيل كثـيرة غـير مترابطـة وشـاذة تجعلـه

يتساءل عن هذه التفاصيل بدلاً من أن ينظر إلى مؤسسات أو أبنيـة، أي أن طريقـة العـرض تـؤدي إلى محدودية تساؤلات المشاهد حول واقعه الاجتماعي وبالتالي قـصور واحاديـة رؤيتـه عـن عالمـه، وهذه السلوكيات كانت كالتالي:

- قبول الرجل الرجوع إلى زوجته السابقة – بعد زواجها باثنين بعده وإنجابها، وهذا كـان غريبـاً نسبياً في مجتمع لا يؤيد زواج المحلل رغم سماح الدين والشرع بـه، ويلـوم عـلى الرجـل الـذي يطلق زوجته طلاقاً بائناً بينونة كبرى ويراجعها بعد زواجها بالمحلل.

-"طب يا حاج تقبل الست اللي هتبقي مراتك تكون عـاشرت اثنـين رجالـة وخلفـت مـن واحـد منهم ومتعرفش إن كانت حامل من الثاني ولا لأ"".

- "هي عاشرتهم في الحرام لا قدر اللـه دي على سنة اللـه ورسـوله وهـي كانـت فاهمـة كـده (حيث إن المحكمة كانت قد أبطلت زواجها)، بس أنا بعد براءتي وخروجي من السجن لازم كل شئ يرجع لأصله، ولاّ أنت متعرفش الأصول".

- ظهرت العلاقة الطيبة بين أزواج البطلة (الحالي والـسابق) وكـأن المؤلـف لم يأخـذ في الحـسبان الشخصية المصرية بخصوصيتها؛ وأعراف وتقاليد المجتمـع المـصري التـي تكـاد تمنـع مثـل هـذا السلوك ؛ وكأنه يرسي لسلوكيات وقيم جديدة.

- السلوك الأخير هو قبول الرجل أن يغازل زوجته آخـر، ووضـع هـذه القيمـة في إطـار كوميـدي فكاهي.

-"طب مش عايزين شجرتين وأجيب اثنين لمون".

أغرق المؤلف المشاهد في تفاصيل ليس لها قيمة كـما سـبق وذكرنـا، مـن قبيـل مـا الذي يجرمه القانون أو يحرمه الشرع، هل هذه العلاقات موجـودة بالفعـل، أيـن وفي أي طبقة، كل هذه التفاصيل المطروحـة ضـمنياً داخـل الـسياق الـدرامي أبقـت عـلى الإطار الجامد الذي لدى المشاهد لو جاز لنـا اسـتخدام تعبـير لـوي ألتوسـير، لم يـدفع

المشاهد لتساؤلات مثل أين القصور التشريعي الذي سّبب المشكلة، و ما نوعية الأبنية الاجتماعية التي تكرسه، وهل كل مشكلات المجتمع تنحصر في التعدد فقط، وهل تحل مشكلات معينة بطريقة فردية وغيرها من الأسئلة المفترض بها إنضاج الوعي.

يبقى في هذا الجزء أن نشير إلى شكل التصور العام (الإيديولوجيا) لدى المؤلف وتصنيفها بناء على المعطيات السابقة.

حدد مؤلف مسلسل زهرة وأزواجها الخمسة من البداية هدفه وهو البعد عن القضايا الاجتماعية الكبرى والاكتفاء بتناول قضايا صغرى مجتزأة من السياق الاجتماعي الأكبر، لم يربط هذه القضايا ببعض حتى يسهل له وضع حلول جزئية يمكن أن يقوم بها شخص وليس مؤسسة.

تجاهل السياق العام للمجتمع المصري بكل معطياته في أثناء عرضه للقيم الاجتماعية داخل مسلسله - فلم يرجع في أي تفسير أو توضيح أو عرض - إلى أبنية المجتمع أو مؤسساته، وبتر أي قضية أو مشكلة أو موقف ظهرت في إطاره القيمة عن سياقه وعن مجراه المادي مسلماً ضمنياً بمشروعية السياق الاجتماعي العام بكل ما فيه من أبنية ومؤسسات في ذلك الوقت، وعندما ظهرت القيم في إطار رافض - كان رفضاً لشخصيات منحرفة وسلوكيات معينة وليس لسياق عام، وعليه يرى المؤلف أن المجتمع في وضعه آنذاك هو الأفضل وأن جوانب القصور خاصة بالأفراد - ويمكن إصلاح القصور بإقصاء المنحرفين، لذلك تصنف إيديولوجيا المؤلف على أنها محافظة.

التعليق:

عرضنا في هذا الفصل إلي كيف تنعكس إيديولوجيا المؤلف على طريقة عرضه للقيم الاجتماعية داخل السياق الدرامي لمسلسله وعلى طريقة عرضه للأحداث والمواقف والقضايا والمشكلات التي تظهر من خلال القيم الاجتماعية، وكان هذا من خلال كيفية عرض المؤلف للسياسات الاجتماعية ورؤيته لها (الخاصة بالصحة والإسكان والتعليم)، وشكل المؤسسات ورؤيته لها ثم وصفه للمناخ العام للمجتمع المصري وصولاً إلى تحديد شكل الإيديولوجيا الخاصة به بناء على المعطيات السابقة وذلك في سياق زمني محدد في المسلسلين وهو ما قبل ثورة يناير 2011.

ومما عرضناه في هذا الفصل توضح لنا الرؤية المقارنة أن مؤلف مسلسل الحارة حاول جاهداً تحريك الإطار الجامد للإيديولوجيا السائدة في المجتمع المصري، فقد دعا المشاهد إلى إعمال العقل في إطار طرحه لمواقف وقضايا ومشكلات مع ربطها بقصور السياسات الاجتماعية والفساد المؤسسي، والمناخ العام للمجتمع المصري وصفه المؤلف وصفاً تفصيلياً عرض فيه لمؤشرات عديدة مترابطة.

حاول مؤلف الحارة ربط القضايا والمشكلات بمجراها المادي وبشروط وجودها، ذلك الارتباط الذي أكد به ضمنياً عدم جدوى الحلول الفردية أو الجزئية لأن لديه ارتباط القضايا والمشكلات معاً وارتباطهما بالأبنية الاجتماعية التي تفرزهم يمنع الحلول الفردية أو لنقل الحلول الجزئية.

على عكس ما حدث مع مؤلف زهرة وأزواجها الخمسة الذي ترك الواقع الإيديولوجي للإيديولوجيا السائدة في المجتمع المصري كما هو لم يقترب منه وحدد هدفه منذ البداية في الاهتمام بالقضايا الصغرى، عرض المؤلف المواقف والقضايا والمشكلات مجتزأة عن السياق العام وحذا حذو فيبر إن جاز لنا التعبير في شخصنة المشكلات الاجتماعية، لم يتعرض من قريب أو بعيد لنوعية السياسات المنفذة ولا الفساد المؤسسي وحصر المشكلات والقضايا في عوار شخصيات، ونتاج لكل ما سبق كان على طول الخط في السياق الدرامي للمسلسل يضع حلولاً جزئية لأن رؤيته وإيديولوجيته تفك الارتباط بين القضايا والمشكلات والمجرى المادي لهم وشروط وجودهم وتحصرهم في إطار ضيق استاتيكي جامد يمنع الرؤية الشمولية الممكن تكونها لدى المشاهد وتجعله يقبل بالحلول الجزئية بوصفها حلولاً نهائية ويؤمن بفاعليتها.

إن نقد الإيديولوجيا السائدة في المجتمع بما تحويه من تصورات وأفكار لها صفة الرسوخ في المجتمع تتطلب دائماً كشف القوى الاجتماعية صاحبة المصلحة وراء ترويج مثل هذه الأفكار والتصورات كما ذكر هابرماس، وهو ما حاول مؤلف الحارة القيام به صراحة وضمناً في السياق الدرامي لمسلسله، على عكس ما حدث مع مؤلف مسلسل زهرة وأزواجها الخمسة.

إن النص الدرامي هو الذي يستنطق المشاهد - على حد تعبير لوي ألتوسير - ويصوغ وعيه، لذلك لابد أن نلقي نظرة فاحصة على الآليات والميكانزمات التي قدمها المؤلف لصياغة هذا الوعي وهل هذه الصياغة تخلق وعياً حقيقياً أو لنقل تنضج وعياً أم تزيف وعياً، فعادة ما يكون عرض الواقع الاجتماعي – بكل متناقضاته وسلبياته - في إطار غير رافض داخل السياق الدرامي بل ومدعّم أحياناً يختزل هذا الواقع فيغّيب الوعي ويهدم الرؤى البديلة التي قد تقوم على نقد هذا الواقع نقداً بنّاء.

مراجع وهوامش

الفصل الثالث

(*) توجد العديد من الكتابات تحدثت عن تقلص عدد الأسّرة في المستـشفيات الحكوميـة وتـدهور حال التأمين الصحي خاصة بعد خصخصة هيئة التأمين الصحي مـما أثـر سـلباً عـلى نوعيـة الرعايـة الصحية التي يتلقاها أفراد الشعب خاصة الفقراء والطبقة الدنيا وتدهورها في الكم والكيف، انظر:

- إلهامي الميرغني، الوضع الصحي في مصر على ضوء نتائج تنفيذ البرنامج الانتخابي للـرئيس مبـارك، الحوار المتمدن، العدد 943، 13-3-2010 في:

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=207432, 27-3-2012.

- نهال سرحـان (وآخـرون)، تقريـر الأوضـاع الـصحية في مـصر مـن واقـع مـسح العقـد الاجتماعـي 2005،إشراف: أحمد حلمي، مركز المعلومات ودعم واتخاذ القرار، ديسمبر 2006.

(1) عبد الوهاب خضر، 25 عام من السياسة الإسكانية الفاشلة لحكومـة الانفتـاح في مـصر، الحـوار المتمدن، العدد 558، 5-7-2004. في:

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=20291,5-4-2012,pp3:9 many places.

(*) انسحاب الدولة الكامل من مجال دعم الإسـكان الاجتماعـي (Social housing) زاد مـن أزمـة الإسكان هذا بالإضافة إلى فوضى السياسات والتشريعات الخاصة بالإسـكان والتحـوّل إلى الخصخـصة والذي حدث مع بداية التسعينات، انظر عرضاً جيداً وتفصيل لما سبق في:

سكن: افتتاحية العدد في:

http://www.echr.org/sakan/02/oct+1,htm,6-4-2012.

(2) سماح عبد اللـه عبد الحميد، الثقافة الفرعية للشباب المصري: دراسة مقارنـة لرطانـة الـشباب الجامعي والحرفي، رسالة ماجستير، إشراف أ.د. سمير نعيم أحمد، جامعة عين شـمس، كليـة الآداب، قسم علم الاجتماع، 2005.

(3) انظر تحليل ماركيوز كاملاً في مرجع سبق ذكره وهو:

Marcuse. Herbert, One- dimensional-man at:

http://www.marxists.org/reference/archive/Marcuse/works/one-dimensional-man/ch10.htm,31/1/2009

(4) في عرضه لأثر السياسات الاقتصادية في مرحلة الانفتاح على الظروف المعيشية وأنساق القـيم – يوضح سمير نعيم كيف أن السياسات المطبقة كان لها أثر مباشر في ظهور مـا أسـمته الباحثـة فكـر الفهلوة من سمسرة ومضاربة ورشوة واختلاس وغيرها، فالبني والـسياسات أفـرزت ظروفـاً معيـشية معينة أثرت على شكل القيم الاجتماعية وغيرت فيها الكثير، انظر:

- سمير نعيم أحمد، قضايا اجتماعية، د.ن، 2006، ص ص60: 70

الفصل الرابع

رؤي وإستخلاصات

بعد العرض السابق للنتائج يبقي لنا أن نشير في الفصل الحالي إلي بعض الرؤي والإستخلاصات التي خرجت من الدراسة مع الربط بالإطار النظري للدراسة والتراث البحثي المرتبط بها والتحليل في إطار من إحترام خصوصية المجتمع المصري وقت عرض هذه الأعمال الدرامية ؛ وقبل عرض الرؤي والإستخلاصات الخاصة بالدراسة سوف نشير في عجالة إلي التراث البحثي المرتبط بها ويمكننا القول أن التراث البحثي لم ينفصل عن التراث النظري – الذي عرضنا له في الفصل الأول - بأي حال من الأحوال، حيث عبرت الدراسات والبحوث العربية والأجنبية عن الانتماءات الفكرية والنظرية للقائمين بها، وانقسم التراث البحثي إلى دراسات وبحوث تقع تحت لواء الاتجاه المادي وأخرى تقع تحت لواء الاتجاه المثالي، وسوف يكون العرض الموجز هنا للدراسات التي تقع ضمن الاتجاه المادي فقط منعاً للإطالة ومنعاً للدخول في تفصيلات تخص الاتجاهات النظرية عرضنا لها في الفصل الأول.

أكدت الدراسات والبحوث في الاتجاه المادي على أن الوجود الاجتماعي يحدد الوعي – بكلا جانبيه أو مكوناته – فكلما تغيّر البناء الاقتصادى الاجتماعي السياسي في المجتمع تغيرت القيم السائدة فيه في الكم والكيف حتى وإن كان التغير بطيئاً نسبياً، كذلك تتغير الإيديولوجيا السائدة فيه بما تحويه من أفكار وتصورات ورؤى عالم وقيم إلخ ؛ وإن كان هذا كله لا يغفل علاقة التأثير والتأثر بين الوعي بمكوناته وبين الوجود. لذلك انقسمت البحوث والدراسات التي تقع تحت لواء الاتجاه المادي إلى مجموعتين؛ المجموعة الأولى: تبحث في أثر التغيرات في الأبنية المجتمعية على تغير

القيم، والثانية تبحث أثر التغيرات في الأبنية الاجتماعية – مع إعطاء أهمية خاصة للبناء السياسي – على شكل ومضمون الإيديولوجيا.

ويمكن تصنيف الدراسات التي تنتمي إلى المجموعة الأولى ضمن التراث البحثي للمدرسة النقدية في علم الاجتماع المصري التي أسسها سمير نعيم[*]، والتي قامت تحت لواءها واتبعت خطها الفكري العديد من الدراسات.

وركزت الدراسات في المجموعة الأولى على حقبة من أهم فترات التغير في المجتمع المصري وهي الانفتاح الاقتصادي وكيف كان لها آثارها على شكل ومضمون القيم الاجتماعية، والدراسة الأولى لسمير نعيم كانت من الدراسات الرائدة حيث نشرت عام 1983[1]؛ وأراد فيها الكشف عن انعكاس التغيرات البنيوية في المجتمع المصري في حقبة السبعينيات على أنساق القيم، ويرى نعيم أن حقبة السبعينيات ركزت على التأثير على أنساق القيم الخاصة بالمرحلة التي سبقتها بطريقة مخططة وحاولت استبدالها بأخري بها تتفق والواقع الجديد وتدعمه، ولإحلال نسق قيمي جديد محل القديم استخدمت الطبقة الطفيلية وسيطاً (وهو الإعلام) وأداة (وهي الحملات الإعلامية المنهجة) للتشكيك في قيم المرحلة السابقة وإضعاف القيم الوطنية وتدعيم القيم الفردية الذاتية. كما ساعد على عملية التبديل والإحلال هذه ميكانزمات عديدة صاحبت التحول الاجتماعي العميق الذي حدث في هذه المرحلة، ومن هذه الميكانزمات تحويل الأزمات من قضية عامة إلى مشكلة خاصة أو فردية، كذلك استغلال الطبقة الطفيلية لأفراد الشعب، كل هذا أدى إلى خلق نوع من الضغوط والشعور بالاغتراب جعل من الصعوبة بمكان التمسك بالقيم القديمة.

وأخيراً في نهاية دراسة سمير نعيم يؤكد على أن هناك – بعد هذا التشخيص الدقيق – العديد من القيم التي سوف تعوق عملية التنمية في المستقبل، التنمية التي باتت الحل الوحيد لحل الأزمات الاقتصادية والاجتماعية – من هذه القيم الكسب السريع والاعتماد عليه بوصفه قيمة بدلاً من العمل المنتج، والاستهلاك، والاهتمام باللحظة الراهنة على حساب التخطيط للمستقبل، والمظهرية والهروب من مواجهة الواقع، واللامبالاة والسلبية وأخيراً إعلاء المصلحة الخاصة على العامة.

واسترشاداً بدراسة سمير نعيم سابقة الذكر؛ أخذت دراسة أحمد أنور ذات الخط الفكري ليقيس بها مدى تأثر القيم الاجتماعية بالتغيرات البنيوية العميقة خاصة في فترة الانفتاح الاقتصادي، واختبر هذه القضية ميدانيا بالاستناد إلى الدراسة النظرية سالفة الذكر.

توصل أحمد أنور[2]، من خلال دراسته الميدانية إلى تراجع مجموعة من القيم وإحلال قيم أخرى بدلاً منها، فمثلاً تراجعت قيمة العمل المنتج وحل محلها قيم الربح السريع والاستهلاك، كذلك تراجعت قيمتا التعليم والثقافة، وحلت التفسيرات الغيبية مكان العقلانية، تعمقت قيمة دونية المرأة من خلال وسائل الإعلام (الوسيط) والأفلام (الأداة)، كما أن التمايز الطبقي الحاد الذي تميزت به فترة الانفتاح الاقتصادي أفرز قيم الانسحابية واللامبالاة والسلبية الذي نتج عنها جميعاً عدم وجود مشاركة سياسية.

وأتبع أشرف فرج ذات الخط الفكري لدراسة سمير نعيم ملتزمًا بمنهج المدرسة النقدية في علم الاجتماع المصري، وحاول دراسة نوعية القيم الاجتماعية التي تعكسها الرسائل الإعلامية المختلفة في فترة الانفتاح الاقتصادي، وحاول أشرف فرج[3] الوقوف على نوعية القيم الاجتماعية التي تروج لها الإعلانات التليفزيونية التي ظهرت في فترة الانفتاح الاقتصادي على التليفزيون المصري.

وتوصلت دراسة فرج إلى أن هناك سيادة في الإعلانات للقيم الفردية والاستهلاكية، وقيم الرفاهية والإشباع للحاجات الاستهلاكية، وظهرت قيم ترسخ تشيؤ المرأة (تحول المرأة إلي شيء) ومعاملتها بوصفها سلعة، كذلك عرض نمط شديد التحرر بالنسبة للعلاقة بين الجنسين، وأرجع فرج ظهور هذه النوعية من القيم الاجتماعية في الإعلان التليفزيوني إلى ظهور الطبقة الطفيلية (ما أسماها الطبقة الجديدة) التي ظهرت مع الانفتاح وهي تكرس الأوضاع التي تخدم مصالحها وتهدف لمصلحتها الفردية وكل انتماءاتها إلى الخارج.

وفي ذات العام ظهرت دراسة زكي عبد المجيد الذي يحاول من خلالها الوقوف على نوعية القيم التي تعكسها الأفلام السينمائية التي ظهرت في فترة الانفتاح الاقتصادي[4] قام بالتحليل الكيفي لعشرة أفلام سينمائية روائية تقع في الفترة ما بين (1974: 1984) ليقيس التغير الذي طرأ على القيم الاجتماعية كما تظهر في الأفلام السينمائية على امتداد عقد من الزمن، وقسم القيم إلى خمس مجموعات في تحليل المضمون،الأولى قيم متصلة بالعلم والثقافة والأخلاق والتربية، والثانية قيم العمل المنتج، والثالثة المتعلقة بشكل ومحتوى العلاقات الاجتماعية، والرابعة المتصلة بالأنماط الاستهلاكية، والخامسة قيم الفساد والانحراف واستغلال النفوذ.

توصل الباحث إلى أن فترة الانفتاح الاقتصادي أدت إلى تغيَّر في كيف القيم الاجتماعية - بالاتفاق مع الدراسات السابقة - وذلك كما ظهرت في الأفلام السينمائية عينة الدراسة. وبالنسبة للمجموعة الأولى في تحليل المضمون الخاص به وهي قيم متصلة بالعلم والثقافة والأخلاق وجد أن التعليم فقد وضعه بوصفه قيمة عليًا وتشوهت صورة المشتغلين بالعلم في السياق الدرامي للفيلم، كذلك تغيرت رموز المكانة من الفئة المتعلمة للطفيلية الجديدة وفقدت قيم التربية والأخلاق وضعها وتم استبدالهم بالفهلوة وتقنص الفرص، أما قيم العمل المنتج فهناك ظهور لقيم عدم النزاهة في العمل والفصل بين قيمة التخصص والأداء - أو لنقل العلم والعمل إن جاز لنا التعبير - وظهور للانتهازية وإشاعة روح الاستسهال والمكسب السهل كما ظهرت المضاربة والسمسرة والرشوة بوصفها بدائل للعمل المنتج، أما شكل ومحتوى العلاقات الاجتماعية فقد سيطرت المادية على علاقات الحب والزواج، وأما القيم المتصلة بالأنماط الاستهلاكية فظهر البذخ وإشاعة روح التظاهر والتفاخر وأخيراً ما يخص قيم الفساد والانحراف واستغلال النفوذ حيث ظهور للرشوة والمحسوبية وتدن لقيمة الشرف والأخلاق.

أما عن دراسات المجموعة الثانية والتي تقع تحت لواء الإتجاه المادي وتبحث في أثر التغيرات في الأبنية الاجتماعية على شكل ومضمون الإيديولوجيا في الرسائل الإعلامية مع إعطاء أهمية خاصة للبناء السياسي ؛ نجد دراسة لنانسي سشمدت تربط بين تغير المناخ السياسي وبين نوعية الرسائل الإعلامية بما تتضمن من

إيديولوجيا[5] وذلك في دول أعالي الصحراء في إفريقيا في فترة السبعينيات إلى التسعينيات في القرن الماضي.

وتوصلت سشمدت إلى أن البث الإذاعي والتليفزيوني لسان القادة في هذه الدول، هؤلاء القادة الذين يستخدمون التراث الشفهي - شديد الأهمية لدى الأفارقه - بوصفه أداة لتكريس أفكارهم وقيمهم، وتوجيه البث بنوعيه (الإذاعي والتليفزيوني) إلى أكثر القطاعات تعليماً - وليس للجميع - يعمل مع الآليات السابقة على إفقار الروح النقدية لدى العامة.

ولقد سبقت دراسة سشمدت دراسة لستنبرج[6] تلك الدراسة التي ألقت الضوء على استخدام الرسائل الإعلامية (النص المسرحي تحديداً) لبث خطاب إيديولوجي يدعو ضمنياً إلى التمييز العنصري والعنف ضد المرأة بوصفها قيم مشوهة.

وقد تلت هذه الدراسات دراسة مايكل سلاتر[7] عن استخدام الرسائل الإعلامية (الدراما التليفزيونية) في التأثير على الجمهور المتلقي لمساندة سياسات عامة معينة عن طريق آلية غاية في الأهمية وهي إعادة صياغة الموقف الدرامي ليساند سياسة معينة بإيديولوجيتها ويحد من تأثير الإيديولوجيا الخاصة بالمرحلة السابقة.

لقد هدفت الدراسة الحالية إلى محاولة التعرف على القيم الاجتماعية التي تعكسها الدراما التليفزيونية المصرية المسلسلة المعروضة على شاشة التليفزيون المصري - وذلك من خلال عينة مقصودة شملت مسلسل الحارة وزهرة وأزواجها الخمسة بوصفهما نموذج للدراما التليفزيونية المصرية كما هدفت الدراسة إلى معرفة كيفية إنعكاس إيديولوجيًا مؤلف العمل الدرامي على طريقة عرضه للقيم، وكيف يختلف كلا المؤلفين إيديولوجيًا عن بعضهما في طريقة العرض - لذلك وبناء على المشاهدة المسبقة للباحثة كان كل من مؤلف الحارة وزهرة وأزواجها الخمسة مختلفين إيديولوجيًا عن بعضهما البعض حسب التعريف الإجرائي للإيديولوجيا الذي وضعته الدراسة؛ والذي تم فيه مراعاة توضيح موقف المسلسل ذاته من القيمة الاجتماعية التي ظهرت داخل سياقه

الدرامي (رافض أم داعم لها)، ومعرفـة نوعيـة القـيم التـي ظهـرت خاصـة بمـن (ممـثلي سـلطة أم مواطنين وأي شريحة من المواطنين) وغيرها.

إستخدمت الدراسة أداة تحليل المضمون وتحليل المضمون الإيديولوجي اللـذين يلائمـان هـدف الدراسة وإشكاليتها، واستخدمت عينة مقصودة كما سبق وذكرنـا قوامهـا (60 حلقـة) تمثـل حـوالي (37 ساعة مشاهدة) تم تحليلها على مدي تسعة أشهر تقريباً.

وتوصلت الدراسة إلى العديد من النتائج عرضنا لها بالتفصيل في الفصول السابقة من هذا الكتاب وبقي لنا هنا أن نستخلص منها عدداً من النقاط:

1- نستطيع القول إن مسلسل الحارة تبنى قضايا ومشكلات الطبقة الدنيا الفقيرة في إطار عرضه للقيم الاجتماعية وفي سياق درامي يأخذ في الاعتبار المجري المادي للقيم، أما مسلسل زهرة وأزواجها الخمسة فقد دافع ضمنياً عن الطبقة العُليا الغنية واعتبر قيمها قيم صفوة وذلك في سياق درامي يبعد بالقيم في تشكلها وانتشارها عن أي دور للأبنية الاجتماعية في المجتمع المصري.

2- رفض السياق الدرامي لمسلسل الحارة للقيم السلبية التي ظهرت لدى الأفراد كان رفضاً للأبنية الاجتماعية التي أفرزت هذه النوعية من القيم ورفضاً للإطار المؤسسي الذي يكرسها في ذلك الوقت، على عكس مسلسل زهرة وأزواجها الخمسة الذي كان فيه رفض القيم السلبية لدى الأفراد هو رفض لشخصيات معينة منحرفة أي رفض لعوار شخصيات وليست أبنية أو مؤسسات.

3- هناك نوعية من مؤلفي الدراما يحركون الإطار الجامد للإيديولوجيا السائدة فينضج الوعي لأنه يساعد المشاهد على إعمال العقل، بينما النوع الثاني من المؤلفين يترك الأمور على علتها مسلماً ضمنياً بمشروعيتها ومشروعية السياق أو المناخ الاجتماعي كله فلا يحرك الإطار الجامد للإيديولوجيا السائدة بل يبقي عليه كما هو فلا يساعد على إنضاج وعي المشاهد، مؤلف الحارة كان من النوع الأول بينما مؤلف زهرة وأزواجها الخمسة يمكن تصنيفه من النوع الثاني.

4- النص الدرامي ذاته يستنطق المشاهد بطرق عديدة، فهناك نص درامي يثير أسئلة عديدة حول الواقع الاجتماعي في ذهن المشاهد ويدعوه إلى البحث عن إجابات

لها من خلال إعطائه معطيات فعلية لهذا الواقع وهذه النوعية من النصوص الدرامية تساعد على إنضاج وعي المشاهد مثلما كان نص مسلسل الحارة الدرامي؛ بينما يوجد نص درامي عندما يستنطق المشاهد يعطيه أسئلة وإجابات جاهزة مسّلماً بها ومعطيات معالجة بطريقة مغايرة عما هي عليه في الواقع الاجتماعي أو يحصر النص الدرامي المشاهد في إطار ضيق صغير من خلال البعد عن الواقع الاجتماعي كله مثل النص الدرامي الخاص بمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة.

ويبقى أن نذكر أن إيديولوجيا المؤلف تحدد كيفية استنطاقه للمشاهد من خلال نصه الدرامي، وكيف يستنطقه وبأي طريقة.

5- إيديولوجيا مؤلف المسلسل تنعكس على عرضه للقيم الاجتماعية داخل السياق الدرامي لمسلسله وعلى طريقة عرضه للأحداث والمواقف والقضايا والمشكلات التي تظهر من خلال القيم الاجتماعية؛ وهناك العديد من المعطيات تحدد شكل الإيديولوجيا الخاصة بمؤلف العمل منها كيفية عرضه للسياسات الاجتماعية ورؤيته لها خاصة تلك المتعلقة بالصحة والإسكان والتعليم وشكل المؤسسات ورؤيته لها ثم وصفه للمناخ العام للمجتمع المصري. ويمكننا – بناء على هذه المعطيات وما جاء في استمارة تحليل المضمون الإيديولوجي -أن نصنف إيديولوجيا مؤلف الحارة على أنها راديكالية، بينما إيديولوجيا مؤلف زهرة وأزواجها الخمسة محافظة.

6- وفي إطلالة سريعة يمكن القول إنه بالنسبة للقيم الاجتماعية ؛فقد ظهرت منظومة قيم الاستهانة في مسلسل الحارة ذات طابع مؤسسي فكانت من ذوي السلطة أو ممثليها في حق الأفراد خاصة من ذوي الطبقة الدنيا، وظهرت هذه المنظومة في إطار رافض للمناخ الاجتماعي كله آنذاك ؛ أما في مسلسل زهرة وأزواجها الخمسة فكانت منظومة قيم الاستهانة ذات طابع فردي خاصة بمواطنين في إطار رافض لعوار شخصيات منحرفة.

وفي حين ظهرت القيم السياسية على استحياء في السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة حيث ظهرت مؤشرات دون الأخرى، نجد أن القيم السياسية ظهرت بكل مؤشراتها في توظيف جيد في السياق الدرامي لمسلسل الحارة.

أما عن القيم الأسرية والاقتصادية والدينية والتعليم والمعرفة فظهرت في كلا المسلسلين لكن بنسب مختلفة مع الأخذ في الاعتبار اختلاف طريقة العرض والتناول.

تتفق الدراسة الحالية بصفة عامة مع التراث البحثي الخاص بالمدرسة النقدية لعلم الاجتماع المصري والتي أشرنا لها في موضع سابق لقد وجدت الباحثة أن هناك استمراراً لبعض ملامح القيم كما أشارت لها الدراسات الأربع والتي ظهرت مع فترة الانفتاح الاقتصادي، وهذا يعني وجود آّليات وميكانزمات تكرسها وتساعد علي بقائها استمرت حتي مرحلة ما قبل ثورة 25 يناير 2011 ؛ وقت عرض المسلسلات عينة الدراسة الحالية.

هناك استمرار لقضية تحويل الأزمات من قضية عامة الي خاصة أو فردية كما أشار سمير نعيم، وظهرت هذه التيمة في المسلسل الذي إنتمي الي الإيديولوجيا المحافظة - أقصد مسلسل زهرة وأزواجها الخمسة من خلال معالجته لقضايا الإغتصاب والغش والتزوير والنصب والاحتيال حيث ظهرت المشكلات من خلال معالجته علي أنها عوار شخصيات، أي أنه حجّم المشكلات ووضعها في إطار فردي ذاتي، علي عكس ما حدث في مسلسل الحارة الذي حاول أن يفك الإطار الإيديولوجي الجامد السائد في المجتمع وربط الأزمات (مثل تلك المرتبطة بالاستهانة بصحة الانسان وأمنه وكرامته وغيرها) بالسياق الاجتماعي الموجودة فيه قبل ثورة يناير عام 2011.

مازال هناك أثر لما أسماه سمير نعيم القيم المعوقة للتنمية (المكسب السريع والاستهلاك وتدني قيمة العمل المنتج والاهتمام باللحظة الراهنة علي حساب التخطيط للمستقبل)، كما أن هناك تأكيداً علي دونية المرأة ظهر في السياق الدرامي لمسلسل زهرة وأزواجها الخمسة نبع من عدم الاهتمام بالقضايا الاجتماعية - تلك

الدونية التي أشار اليهـا أحمـد أنـور وأشرف فـرج في دراسـتهما، ومازالـت هنـاك رواسـب للرشـوة والمحسوبية وتدني قيم الشرف والأخلاق والانتهازية التي أشار لها زكي عبد المجيد في دراسته.

تتفق الدراسة مع دراسة ستنبرج Steinberg فهنـاك دراما تبـث خطابـاً إيـديولوجياً معـين قـد يكون مشوهاً لبعده عن الواقع، أو يعمل علي إفقار الروح النقدية كما أشارت سشمدت Schmidt (مثال له هنا في الدراسة مسلسل زهرة وأزواجها الخمسة).

وأخيراً تقترح الدراسة الحالية إمكانية أن تمضي الدراسات اللاحقة في ثلاثة اتجاهات:

الأول:

دراسة شكل منظومة القيم في المجتمع المصري بعد ثورة 25 يناير2011.

الثاني:

دراسة القيم الاجتماعية في الدراما بأنواعها - الدراما التي ظهرت بعد ثورة 25 يناير2011 مباشرة وبعدها بفترة عام مثلا.

الثالث:

والأخير شكل إيديولوجيات المؤلفين الدراميين في هذه الأعمال المعروضة بعد ثورة يناير عام 2011.

لقد كان في هذه الدراسة مسلسل الحارة ممثلاً لنوعية الأعمال الدرامية التي نستطيع القول عنها إنها مهدت للثورة، ونحن بحاجة للتعرف على نوعية الأعمال التي ظهرت بعد الثورة.

مراجع وهوامش

الفصل الرابع

(*) يمكن الإطلاع علي المرتكزات النظرية الأساسية للمدرسة النقدية لعلم الاجتماع المصري التي أسسها سمير نعيم منذ أكثر من ثلاث عقود في:

- سمير نعيم أحمد، ثورة 25 يناير وثقافة الإستهانة، دار إنسانيات للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص ص 273:268.

(1) سمير نعيم أحمد، قضايا اجتماعية، دن، دت،ص ص 80:57.

(2) أحمد أنور محمد سيد، أنساق القيم الاجتماعية وتأثرها بالتغيرات الاقتصادية والاجتماعية، دراسة لحالة مصر في الستينيات والسبعينيات، رسالة ماجستير، إشراف أ.د. سمير نعيم أحمد، جامعة عين شمس، كلية الآداب، قسم علم الاجتماع، 1992.

(3) أشرف فرج أحمد فرج، الإعلان التليفزيوني وعلاقته بالقيم في ظل الانفتاح الاقتصادي، رسالة ماجستير، إشراف ا.د. سمير نعيم أحمد، جامعة عين شمس، كلية الآداب، قسم الاجتماع، 1988.

(4) زكي عبد المجيد زكي، القيم الاجتماعية للانفتاح في مصر كما تعكسها نماذج من الإنتاج الفني السينمائي في السبعينيات في تحليل المضمون (1974-1984)، رسالة ماجستير، إشراف أ.د. ثروت إسحق، جامعة عين شمس، كلية الآداب، قسم الاجتماع، 1988.

(5) Schmidt, Nancy. J, Mass Media in sub-saharon Africa, research in African literatures, 27.n3,1996.

(6) Stainberg, Carol, Now is the time for feminist criticism: A review of "Asinamail", feminist review, n.41, summer 1992.

(7) Slater D. Michael, Rouner, Donna & long. Marilee television Drama & Support for controversial public policies: effects and mechanism, journal of communication, June 2006.

قائمه بأهم المراجع

القائمة

مراجع باللغة العربية:

- سمير نعيم أحمد، النظرية في علم الاجتماع، دراسة نقدية،د.ن، ط5، 1993.
- سمير نعيم أحمد، قضايا اجتماعية،د.ن، 2006.
- سمير نعيم أحمد، ثورة 25 يناير وثقافة الإستهانة، دار إنسانيات للنشر والتوزيع، ط1، 2011.

مراجع باللغة الأجنبية:

- Kishan Thussu. Daya, International Communication Continuity And Change, Ornald Pub, 2000.
- Macquail. Denis. Mass Communication Theory: On Introduction, Sage Publication, 3rd Edition, 1994.
- Newcomb. Harace & Hirsch. Paul M, Television As A Cultural Forum In: Alexander. Alison & Hanson. Jarice. Clashing Views In Mass Media And Society, Mcgraw Hill, 10th Edition, 2009.
- Schmidt, Nancy. J, Mass Media In Sub-Saharon Africa, Research In African Literatures, 27.N3,1996.
- Schiller. Herbert. I, The Mind Managers In:
  Alexander. Alison & Hanson. Jarice. Clashing Views In Mass Media And Society, Mcgraw Hill, 10th Edition, 2009.
- Thornham. Sue & Purvis. Tony, Television Drama: Theories And Identities, Palgrave Macmillan, 2005.

مراجع علي مواقع الإنترنت:

- Altusser.louis ,note on materialist theatre,at:

  http://www.Marxists.org/reference/archive/Altusser/1962/ materialist- theatre.htm.

- Chandler. Daniel, the constitution of the subject ,at:

  http://www.aber.ac.uk/media/document/marxism/marxism06/htm.

- Fellugo. Dino, modules on Althussser: on ideology at:

  http://www.cla.purdu.edu/english/theory/marxism/modules/Althussserideologymainfarm.

- Marcuse, Herbert , one-dimensional-man, at:

  http://www.marxists.org/reference/archive/Marcuse/work/one-dimensional-man/ch10.htm.

- Mills. C. wright, The Mass society (in power Elite) at:

  http://www.Thirdworldtraveler.com/book-excerpts/masssociety-pe-html.

فهــرس المحتويــات

د. سماح عبد الله عبد الحميد

- حاصلة علي درجة الدكتوراه في الآداب، جامعة عين شمس، تخصص علم الاجتماع؛ بمرتبة الشرف الأولي.

الدورات التدريبية والسيمنارات المتخصصة

- حاصلة علي العديد من الدورات التدريبية المتخصصة في مجال علم الاجتماع والإعلام؛ منها:
- دورة الأمن القومي والإعلام (26 - 30 مارس 2017)، منظمة المرأة العربية بالتعاون مع أكاديمية ناصر العسكرية العليا .
- Seminar; Youth Participation In Policy-Making (22-23 0ctober 2016), The American University In Cairo & Think Tank Development Solutions & British Council.
- دورة رفع الكفاءة العلمية للمعيدين والمدرسين المساعدين والباحثين في علم الاجتماع والأنثروبولوجيا، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية التابع لجامعة القاهرة 2004.

الكتابات العلمية

- لها العديد من الكتابات العلمية في الدوريات، والكتب المتخصصة والمؤتمرات, والأبحاث العلمية، في مجال علم إجتماع الشباب، وعلم اجتماع الثقافة، وعلم اجتماع الإعلام، وعلم اجتماع الأسرة، وعلم اجتماع المرأة، وعلم اجتماع البيئة، وعلم اجتماع الصحة، والمشكلات الاجتماعية.

للتواصل:

sammohah555@gmail.com

يمكن رصد القيم الاجتماعية من خلال تجسداتها في سلوكيات أو نتائج سلوكيات، ولأنها من مكونات الوعي فهي تعتبر انعكاسًا لواقع اجتماعي اقتصادي معين وفترة تاريخية بعينها، ولأن نوعية القيم التي تظهر في مجتمع ما لصيقة بخصوصية هذا المجتمع لذلك لا يمكن دراستها بعيدًا عن شروط الوجود الاجتماعي الذي أفرزها.

ولكي تنتشر القيم الاجتماعية، لا بد لها من وسيط وأداة. وهنا في هذا الكتاب، كان الوسيط واحدًا من أهم وأخطر وسائل الإعلام وهو التليفزيون، والأداة كانت واحدة من أهم الرسائل الإعلامية وهي الدراما التليفزيونية المسلسلة. فالتليفزيون بوصفه وسيطًا يصل إلى قاعدة عريضة من الناس ويعتمد على عناصر كثيرة في التأثير على المشاهد منها عنصرا الصورة والإبهار، أما الدراما التليفزيونية المسلسلة بوصفها أداة - فهي مادة الترفيه الأولى والأساسية في القنوات المختلفة ولها صفتان مهمتان: الأولى، التواتر الذي ينشأ عن طبيعتها المسلسلة بالإضافة إلى عناصر الإبهار والصورة والتشويق التي ترتبط بالتليفزيون كوسيط؛ والثانية أن الدراما التليفزيونية المسلسلة تصل إلى عدد كبير من الأشخاص بغض النظر عن النوع والطبقة والتعليم والمرحلة العمرية مما يجعل تأثيرها خطيرًا.



60 شارع القصر العيني 11451 - القاهرة
ت: 27954529 - 27921943 فاكس: 27947566
www.alarabipublishing.com.eg



ISBN 978-977-319-374-4



WWW.alarabipublishing.com.eg

تصميم الغلاف: آلاء هيكل